L'EDUCATION MUSICALE



Nº 363
Décembre 1989
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1989	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	260 F	310 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	285 F	350 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1989)	70 F PORT INCLUS	85 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'Annuaire du Musicien)	450 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1989

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

Activités pédagogiques du Musée d'Orsay

La salle de documentation jeunes et enseignants

La salle de documentation du Service Culturel est située au 62, rue de Lille, 4e étage, bureau 417. L'accès en est libre de 14 heures à 17 heures 30 du lundi au vendredi (aux autres heures, sur rendez-vous, téléphonez au 40 49 49 49).

C'est une salle de consultation où sont directement accessibles des livres, des revues, des manuels scolaires, des fiches pédagogiques... Elle comporte un terminal de la base de données et d'images du musée. Les ouvrages qu'elle contient concernent les collections du Musée d'Orsay et la période qui y est représentée : 1848-1914.

Les principales rubriques qui y figurent sont : peinture, sculpture, architecture, musique, littérature, histoire, cinéma, photographie, histoire de l'art, biographies, écrits sur l'art, esthétique, musées...

Les collégiens, les lycéens, les étudiants peuvent venir individuellement ou par petits groupes pour préparer des exposés, des dossiers, des travaux scolaires ou personnels. Les enseignants peuvent y élaborer des cours, des projets de visite... La documentaliste les accueille, les conseille et les oriente dans leurs recherches.

Le Musée d'Orsay propose aux classes de nombreuses activités, présentées dans trois documents, consacrés respectivement aux écoles, collèges et lycées. Chaque document peut être envoyé sur simple demande au 40 49 49 76 (du mardi au samedi).

45e Année DÉCEMBRE 1989 n° 363

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE *

INSTRUMENTS DANOIS

Lurs en bronze retirés des tourbières de Brudevaelte, dans le nord de la Seeland. Ils datent de 800-700 avant J.-C. environ.

Les lurs sont souvent trouvés deux par deux, construits symétriquement. Ceux que l'on voit ici sont longs de 2 m, leur poids est de 3,1 kg pour celui de gauche et 2,9 kg pour celui de droite. Ils sont accordés en mi bémol, ont les tons d'un cor sans pistons et séparément, ils sonnent comme plusieurs tubas jouant à l'unisson.

---

* Réservé aux abonnés à l'édition couplée l'Education Musicale "Supplément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

MUSIQUE DANOISE

Des créateurs danois comme Peer Norgaard, Ib Borholm ou Karl Aage Rasmussen font reconnaître la voix de leur pays dans le concert européen d'aujourd'hui. Cette voix, imprégnée au fil des âges de cultures voisines ou amies, sourd d'un passé original et fécond.

L'importance historique du Danemark, liée jusqu'au siècle précédent à l'étendue de son territoire, ne suffit pas à expliquer l'éclat des cours royales. Il faut y déceler l'impact de monarques artistiques, favorisés par la mélomanie d'un peuple. Le prestige de Christian IV (1588-1648), le roi bâtisseur, fut accru du rayonnement de la célèbre chapelle musicale où il accueillit notamment **John Dowland** et **Heinrich Schütz**. Ils y apportèrent leur science à "toucher l'instrument" ou à marier les voix, mais trouvèrent là des oreilles averties.

Déjà dans le haut Moyen Age, les Vikings avaient appelé la bienveillance des Dieux par des appels originaux de "Lurs", puis un riche folklore s'est développé et intégré à la musique savante tout au long de l'histoire nationale. **La Ballade**, telle qu'elle se transmet encore de nos jours aux Iles Feroë, mêle ainsi aux récits épiques, le chant et la danse.

Bien sûr, c'est à la Cour que s'épanouit **le Ballet** sous sa forme savante. Les successeurs de Christian IV appelèrent des artistes français pour présenter les "Ballets de Cour" à la française. Au nombre des invités, **Anne de la Barre** fit apprécier la tradition versaillaise par la grâce du geste et le charme de la voix.

Certains artistes danois acceptèrent pareillement de s'établir hors de leurs frontières. C'est le cas de **Buxtehude**, formé à Elseneur et Helsingborg, (toutes deux danoises à l'époque), dont le talent se diffusa dans toute l'Europe depuis les fameuses orgues de l'église Ste Marie de Lübeck. Les visites notoires qu'il reçut ne doivent pas éclipser l'audience fervente que toute la population réservait à ses "abend-musiken", vastes manifestations au cours desquelles étaient interprétés ses cantates et oratorios.

Religieuse ou profane, la création musicale dans le Danemark du XVIIIe siècle suscite d'ailleurs participation et intérêt d'un public très large. Des associations ou sociétés musicales prennent leur essor dans la capitale ou d'autres villes du royaume. Ainsi c'est à Odense qu'on a retrouvé un manuscrit de symphonie, signé Mozart (Léopold ou Wolfgang) dont le musicologue Knud Ketting pense que le "Club musical" de la ville s'était rendu acquéreur. Il possédait aussi avant 1800 la plupart des "symphonies londoniennes" de Haydn.

L'Europe de l'époque reçoit l'écho de cette vitalité et plusieurs artistes immigrent vers cette terre hospitalière. C'est le cas de **Kuhlau** qui s'installe à Copenhague vers 1810 et devient l'ami de **Weyse** (1786-1832), le chantre de l'âme danoise.

Aujourd'hui comme en son temps les lieder de Weyse, suaves ou ardents, regroupent autour du piano les familles danoises. Celui que nous proposons ici rend un hommage sensible aux claires nuits d'été :

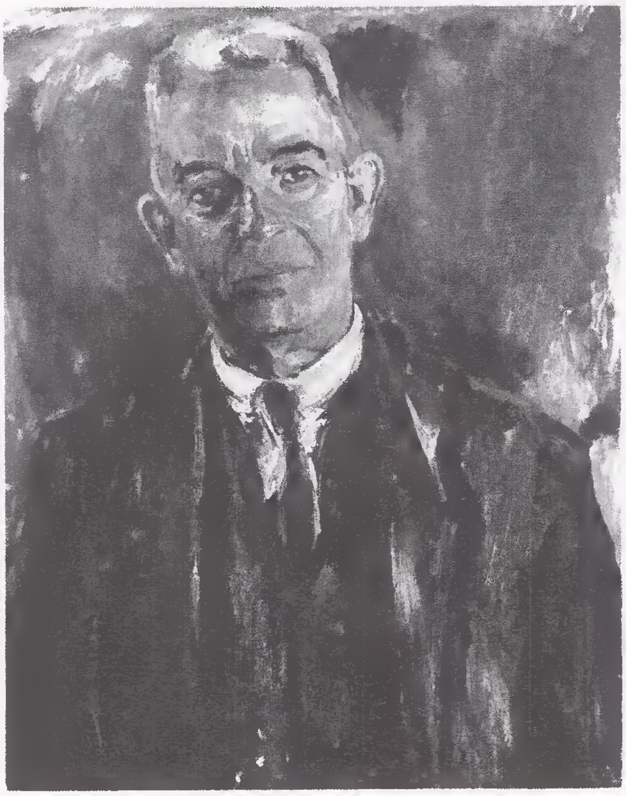
> "La nuit est tranquille,
> Tout est douce clarté,
> L'herbe en perles scintille
> Et l'étang reflète les rayons des cieux".

Weyse, surnommé "le père de la romance danoise", fut aussi un brillant organiste. **Liszt**, de passage à Copenhague en 1841, s'émerveilla de ses improvisations à l'orgue de la Frue Kirke : "Je fus remué jusqu'aux larmes à plusieurs reprises. La double fugue dans la mesure à 5/4 qu'il improvisa, dura, sans exagération, près d'une demi-heure et me plongea dans l'admiration. Jamais l'orgue ne m'avait à ce point révélé sa grandeur et sa richesse".

Pendant le XIXe siècle s'affirme, grâce aux personnalités de **Kierkegaard, Andersen, Grundtvig**, l'identité d'une pensée littéraire tandis que les compositeurs **Hartmann, Gade, Heise** et **Lange Müller** élaborent un langage romantique spécifique à leur pays. Dans les opéras sont intégrés des chants d'inspiration folklorique, l'orchestration peut faire appel à des instruments typiques (les lurs dans "Yras" de Hartmann) et les sujets sont presqu'exclusivement tirés de l'histoire et des grandes sagas nationales. Celles-ci prêtent souvent aussi aux œuvres symphoniques un support expressif, telle l'épopée du roi Valdemar qui anime la première des huit symphonies de Niels Gade. Par ailleurs le refus que celui-ci oppose à l'invitation de succéder à son maître Mendelssohn au Gewandhaus de Leïpzig montre que les tensions politiques ont atténué le rôle joué par le monde germanique sur l'art danois. Gade préfère assumer la direction du conservatoire de Copenhague fondé en 1867 et qui assure désormais la formation des musiciens danois.

Carl Nielsen (1865-1931) qui y fut élève, puis professeur et directeur, façonna de son empreinte vigoureuse "l'image de marque" de la musique danoise. L'opéra "Saül et David", contemporain de Pélléas, de grandes œuvres vocales, 6 symphonies, 3 concertos de violon, 4 quatuors jalonnent sa production abondante. La récente publication par Actes Sud d'une traduction de quelques-uns de ses écrits permet de confronter sa pensée réaliste et ironique à son œuvre à la fois puissante et

aérée (Carl Nielsen : "La Musique et la Vie" version française par Eva Berg Gravensten et Alain Artaud. Dossier établi par Gerald Hugon).



Carl Nielsen peint par Sigurd Swane (1879-1973). Stiftsmuseum in Odense.

Celle-ci fut pendant longtemps identifiée à la musique danoise dans son ensemble. Est-ce le visage, le nom, l'origine fionienne de son auteur qui en sont responsables ? Ou bien le caractère de grandeur, le calme, une certaine modalité des thèmes ? Difficile, en tout état de cause, pour les compositeurs qui lui succédèrent, de parvenir à s'imposer. Certains suivirent son sillage : **Tarp, Koppel, Riisager.** D'autres s'ébrouèrent vivement pour s'en écarter :

Rued Langaard (1893-1952) trouve un souffle personnel en usant parfois de violence dissonante (3ème quatuor : "Inferna") ou d'ironie (une œuvre vocale scande comme une litanie : "Carl Nielsen, vor store componist"... notre grand compositeur...). Vagn Holmboe (né en 1909, auteur de 11 symphonies et 18 quatuors) enrichit son langage au contact de la musique folklorique des Balkans puis construit une technique de développement sur un principe de "métamorphose", processus qui transforme un motif en un autre sans lui faire perdre ses "qualités premières".

Niels Viggo Bentzon (1919), dans une production généreuse, modèle son écriture pianistique de ses propres mains et ne refuse ni l'empreinte contraignante de la conception des "métamorphoses", ni celle du sérialisme.

En effet la musique danoise moderne a accueilli largement les courants venus du sérialisme et de Darmstadt, les influences de Bartok, Stravinsky et Hindemith. Elle a prêté aussi une oreille attentive à l'œuvre de Messiaen et de ses disciples.

Gunnar Berg, très imprégné de culture française a assimilé ces acquis et proposé une œuvre ascétique de solitaire. Poul Rovsling Olsen les a intégrés à sa vision d'ethnologue et à son univers idéaliste (Opéra : "Belisa" 1966). **Svend Westergaard** (né en 1922), qui y adjoint une formation romaine auprès de Petrassi, les assume-t-il ouvertement ? Les repousse-t-il au profit d'une affirmation nordique ? L'enregistrement par le quatuor danois (Fona TF 126) de son quatuor (Op 28) de 1966 permet d'apprécier ce qu'il définit lui-même comme son caractère "classico-romantique", soucieux d'équilibrer les tensions dans une cohérence de motifs. Gravé sur le même disque et daté de la même époque (69), le second quatuor de Rovsling Olsen témoigne d'une pensée vigoureuse et libre.

Les diverses tendances qui se perçoivent aujourd'hui chez les compositeurs danois sont multiples et traduisent des interrogations fécondes. Deux créateurs, nés dans les années trente, **Ib Norholm et Pier Norgaard**, s'expriment dans un langage issu des principes sériels. Le premier en a dégagé une voie personnelle tumultueuse et lyrique (4 opéras, 7 symphonies, musique de chambre). Le second, P. Norgaard, exploite la valeur constructive du sérialisme par souci d'ordre et d'équilibre de masses dans des œuvres longues, puissantes, visionnaires : "Gilgamesh", opéra en 6 jours et 7 nuits, représenté en 1973 au théâtre d'Aarhus, symbolise sa conception métaphysique d'un univers dont le chef d'orchestre est le dieu Soleil.

C'est à Aarhus aussi, ville qui s'enorgueillit d'un important Festival annuel de Musique, que fut créé en 1987 l'opéra de chambre "Tycho" du jeune compositeur **Poul Ruders**, friand de réminiscences historiques. Cette résurgence d'un fonds culturel s'apparente peut-être à l'ironique distanciation de **Karl Aage Rasmussen** (1947) ou à la provocation des collages de **Gudmundsen-Holmgreen.**

Ces orientations ne proposent peut-être pas un véritable renouvellement du langage mais elles manifestent toutefois la vitalité actuelle de la musique actuelle danoise dans sa quête d'authenticité et son désir d'une "écoute" universelle.

Pierrette GERMAIN

LA MUSIQUE POUR CORDES

par Gérard DENIZEAU
Professeur au CNED

Dans l'histoire de la musique européenne des derniers siècles, la famille des cordes frottées exerce, notamment dans le domaine orchestral, une domination souvent écrasante.

Cependant, le traitement de ces instruments n'a cessé d'évoluer, l'écriture de se transformer et l'exploitation de leurs possibilités expressives de solliciter les plus grands esprits de la musique.

Il semble donc particulièrement révélateur, et assurément intéressant de confronter deux ouvrages aussi différents que **Le Printemps** de Vivaldi et le **Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima** de Penderecki.

Les différences ont un tel caractère d'évidence qu'elles ne réclament aucun commentaire : la chronologie, le traitement idiomatique des instruments, l'origine des deux compositeurs, etc. semblent les renvoyer aux frontières opposées du panorama historique de la musique.

Et cependant, bien des éléments les rapprochent : l'instrumentation précisément, mais aussi leur originalité relativement à la production contemporaine, leur caractère de musique à programme, leur statut d'œuvres-phares dans l'histoire musicale...

Enfin, et il s'agit de l'élément probablement le plus important, ces deux ouvrages ont été moins plébiscités par les spécialistes que par le grand public. Et les circonstances (reconnaissance extrêmement tardive de Vivaldi, extrêmement précoce de Penderecki) ont voulu qu'elles apparaissent toutes deux, à ce grand public des années soixante, auréolées du prestige de la nouveauté !

Antonio Vivaldi : Le Printemps

Partition : Ed. de l'Istituto Italiano (T. 76) - Ricordi, Milan, 1950.

Discographie : I Solisti Veneti (Cl. Scimone) - Erato STU 70679 (1973).

Bibliographie : *Cahiers d'Analyse A. Musson* - Les Quatre Saisons - L'Education Musicale, Ed. Charles Négiar, Paris.

LE CONCERTO GROSSO

Il oppose deux groupes de l'orchestre : le **ripieno** (c'est-à-dire la masse orchestrale) et le concertino (c'est-à-dire le groupe des solistes). Apparu en Allemagne, en 1674, c'est en Italie qu'il est mis au point, notamment par Corelli ; Vivaldi en produira plusieurs centaines.

Pour la plupart des musiciens et mélomanes, les *Concertos Brandebourgeois* de Bach marquent l'apogée du genre, qui disparaîtra, dans le courant du XVIIIe siècle, cédant la place à son rival, le concerto pour soliste.

VIVALDI ET LES QUATRE SAISONS

Pour de nombreux amateurs, les *Quatre Saisons* restent le seul titre de Vivaldi qu'ils puissent citer en toute certitude. Peu de compositeurs voient ainsi une de leurs œuvres occulter le reste de leur production.

Il est à observer que cette immense popularité fut quasiment immédiate. Dès la parution, à Amsterdam, du recueil *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (opus VIII), probablement en 1724, la vogue s'en répand à travers toute l'Europe. En France particulièrement, la popularité de ces pièces ne se démentira pas jusqu'à la Révolution. Le grand Jean-Jacques lui-même n'hésite pas à opérer une réduction du *Printemps* pour flûte seule.

Peut-on véritablement parler de musique à programme ? Assurément si l'on considère que le compositeur, sacrifiant ainsi à la mode naturaliste du temps, compose ses quatre tableaux d'après quatre poèmes célébrant les saisons, dont il est très probablement l'auteur.

Mais il est permis de s'interroger sur le caractère délibéré de l'expression mélodique ; le premier thème du *Printemps*, le plus célèbre de tout le recueil, se retrouve un peu partout dans l'œuvre de Vivaldi. Roland de Candé (*Vivaldi*, Seuil 1967) le localise dans deux opéras, une cantate, un concerto pour violon et deux violoncelles, plusieurs airs...

Il nous reste donc à supposer que le génial Prêtre roux

n'a pas cherché une équivalence sonore de la belle saison, mais a puisé dans le fonds de ses trouvailles thématiques pour en offrir une illustration adéquate.

ANALYSE

Formation instrumentale : un ensemble de cordes constitué par les premiers et second violons et les altos, la basse continue étant confiée aux violoncelles et contrebasses (la réalisation harmonique étant le fait du clavecin).

Le violon principal assure de nombreux passages solistes. Il ne saurait être question cependant d'évoquer l'esprit du concerto pour violon, celui-ci se fondant dans la masse orchestrale dès la fin de ses interventions isolées (il double alors tout simplement la partie des premiers violons).

La Forme : Les trois mouvements sont répartis selon le principe italien (Vif - Lent - Vif) ; les deux volets rapides adoptent la structure simple du rondo, le largo central formant une simple et émouvante cantilène.

Support littéraire du *Printemps* [en exergue sur la partition] :

LE PRINTEMPS

Voici le printemps, les oiseaux joyeux l'accueillent de leurs [chants ;
La brise souffle, la source coule en murmurant ;
L'orage et les éclairs voilent l'azur d'un noir manteau ;
Puis le calme renaît et les oiseaux entonnent à nouveau leurs [chœurs harmonieux.
Dans le pré fleuri, bercé par le bruissement des feuilles,
Le chevrier repose avec son chien fidèle ;
Aux sons joyeux de la musette, nymphes et bergers dansent [pour fêter la splendeur du printemps.

Premier mouvement [Allegro – Mi Majeur – C]

La structure du rondo suit de près l'argument littéraire.

A – Refrain : Ce thème joyeux, sain, dansant, jouit d'une universelle popularité, et notamment la tête (Exemple 1, a) bien que ce soit la seconde partie qui soit appelée à revenir le plus souvent (Exemple 1, b).

B – Couplet (*Chant des oiseaux*) : ce passage de pure musique imitative met en action trois violons dans le registre aigu ; toute l'invention est réduite à l'accord de Mi majeur (ornements, traits, batteries, etc.).

A – Refrain : Seule, la partie b est reprise.

C – Couplet (*Les sources coulent*) : par-dessus la quinte obstinée des altos et basses, ondoient les tierces des violons (Exemple 2).

A – Refrain : à nouveau, n'est reprise que la partie b, en Si Majeur.

D – Couplet (*L'orage*) : les figuralismes abondent : trémolo grave des triples croches (tonnerre), rapides gammes ascendantes des violons (foudre), arpèges brisés du violon solo (bourrasques), dans la tonalité assombrie de do dièse mineur.

A – Refrain : il est également entendu en do dièse mineur.
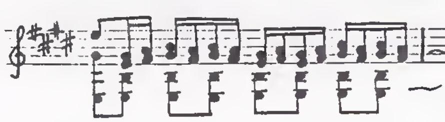
B' – Couplet (*Chant des oiseaux*) : reprise légèrement variée de B.

Coda – Elle est basée sur A transformé (exemple 3) ; une intervention du soliste précède la cadence finale (2 fois A en Mi Majeur).



a b

Exemple 1



Exemple 2



Exemple 3



Exemple 4

Second mouvement [Largo – do dièse mineur – 3/4]

La suppression de la basse continue crée un climat onirique d'une délicieuse légèreté. Trois plans sonores sont superposés : le balancement pointé des tierces confié aux violons (*Murmures des feuillages*), l'émouvante et simple mélodie du violon solo (*Le Chevrier qui dort*) et la curieuse cellule rythmique (𝄾♪♩) de l'alto, attaquée sur la partie faible du temps (*Le Chien qui aboie*) : (exemple 4)

Troisième mouvement [Allegro – Mi Majeur – 12/8]

Cette entraînante danse pastorale se plie également au cadre du rondo.

A – Refrain : allègre et franc, le thème (une sicilienne) est confié au premier violon, doublé par le soliste (exemple 5).

L'effet instrumental (forte avec les sourdines) crée une illusion d'éloignement.

B – Couplet : le soliste expose un motif en do dièse mineur, soutenu par le violoncelle.

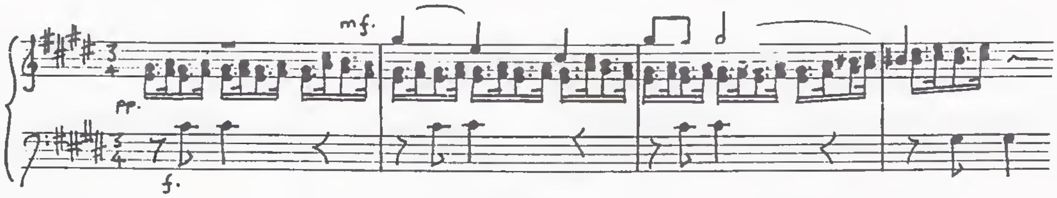
A' – Refrain : varié rythmiquement, il passe de do dièse mineur à Si Majeur.

C – Couplet : dialogue du soliste et du premier violon, sur un accompagnement du clavecin et du violoncelle ; un effet de bourdon précède l'entrée d'un motif mélodique original.

A – Refrain : exposé en Mi Majeur, il est soudain repris en mineur, procédé d'une grande saveur expressive.

D – Couplet : sur une pédale de *si*, le violon solo introduit une nouvelle cellule mélodique, en mi mineur, caractérisée par son impulsion chromatique et sa ligne tourmentée.

A – Refrain : c'est en un triomphant Mi Majeur qu'il conclut le mouvement et ce magnifique concerto, si justement populaire.



Exemple 5

Krzysztof Penderecki
Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

Partition : Ed. Belwin & Mills – New York, 1961 – SB 902

Discographie : Disque du Baccalauréat 1985 – EMI – 2902811 PM 321 (Cass. 2902814).

Bibliographie : *L'Education Musicale*, novembre 1984, supplément au numéro 312, analyse par Pierrette Mari.

PENDERECKI ET SON TEMPS

Musicalement, la deuxième moitié du XXe siècle se caractérise par la rupture avec la tonalité, la création de timbres nouveaux, l'universalisation d'une certaine forme de création et d'incomparables possibilités de diffusion.

Parmi les nations de pointe, la Pologne s'est taillée une place de choix ; son représentant le plus illustre demeure Penderecki, né le 25 novembre 1933 à Debica, près de Cracovie. L'originalité de ce compositeur tient à son double attachement aux valeurs spiritualistes de la Pologne et à son goût pour les plus audacieuses innovations.

Penderecki se refuse à envisager la composition comme un acte mécanique, voire cérébral : « Vous pouvez considérer ma musique comme une confession sans que j'y voie d'inconvénient. Sous ce rapport, je suis un romantique ».

L'évolution ultérieure de sa carrière souligne l'importance de plus en plus grande attachée aux problèmes d'une expression de la spiritualité (surtout chrétienne) par les moyens stylistiques les plus variés, les plus nouveaux et les plus mêlés.

A quel artiste le drame d'Hiroshima eût-il pu inspirer une plus poignante déploration (thrène = chant funèbre, autrefois accompagné de danses) ?

PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'ŒUVRE

Formellement, le *Thrène* se présente comme une suite de séquences ; il reste proche du poème symphonique, notamment par la puissance évocatrice de son langage.

L'œuvre s'ouvre de façon proprement inouïe par des stridences extrêmes, des vacillements de trémolos, d'énormes écarts d'intensité, créant un effet de trouble et d'épouvante.

Puis, les divers pupitres se bousculent dans une métamorphose de timbres due à des moyens audacieux mais fondamentalement simples, significatifs du chaos, du dérèglement.

Survient une plage de répit apparent, avec des clusters qui s'ouvrent en éventail, des surfaces mouvantes dont les hauteurs restent fixées ; c'est dans le silence que se dissout cette accalmie.

S'égrènent alors des sons (usage du quart de ton) qui se mêlent, s'imbriquent jusqu'à former un sourd grondement dont l'intensité décroît jusqu'à la complète dissolution.

Nous arrivons alors à la section la plus complexe de l'œuvre : le matériau est régi par les lois dodécaphoniques et s'ordonne selon les principes courants de la musique contemporaine. Peut-être le compositeur a-t-il voulu tracer par là l'image d'une société condamnée à l'auto-destruction par la mutilation de l'âme.

La liaison avec le volet final est d'une extrême complexité. Peu à peu les hauteurs précises se noient, les stridences reviennent, la tension atteint un insoutenable degré. Survient une brève fracture de silence. Et soudain s'écroule le monstrueux cluster final, lentement dissipé, symbole de l'anéantissement de toutes les forces créatrices.

L'extraordinaire efficacité expressive de cette page unique s'explique par la surprenante simplicité de la plupart des moyens mis en œuvre et par la brutalité d'une émotion qu'aucune spéculation d'ordre intellectuel ne vient corriger.

ANALYSE

L'analyse des partitions contemporaines soulève toujours le problème formel avant les autres ; ce qui est vrai pour Xenakis, Ligeti ou Nono l'est également pour Penderecki, en dépit de la position marginale de ce dernier.

Dans le *Thrène*, la division tripartite apparaît avec évidence (ne serait-ce que par le retour des clusters en fin de morceau) ; mais l'hésitation des commentateurs porte sur la frontière à tracer entre les second et troisième volets (étroitement imbriqués).

Notre propre détermination provient d'une étude extrêmement attentive de cette partition complexe (dont l'audition révèle la part aléatoire y compris, et peut-être surtout, lorsque l'œuvre est dirigée par le compositeur).

Trois sections donc, elles-mêmes divisées en un certain nombre de séquences :

A – a (du début au chiffre 6), b (de 6 à 10), c (de 10 à 18), d (de 18 à 26).

B – e (de 26 à 56), f (de 56 à 62).

C – g (de 62 à 66), h (de 66 à la fin).

En tête de sa partition, le compositeur a placé 19 abréviations ou symboles, très explicites quant à l'innovation idiomatique : + = monter d'un quart de ton, + = jouer entre le chevalet et le cordier, ~~~ = vibrato lent au quart de ton, etc.

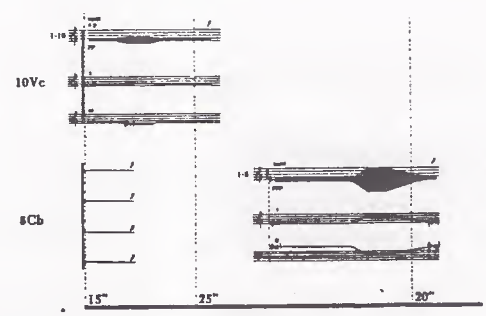
L'effectif instrumental regroupe 24 violons, 10 altos, 10 violoncelles et 8 contrebasses.

A (du début au chiffre 26)

a) Répartis en 10 groupes, les instruments attaquent le son à l'extrême hauteur possible, sur un fortissimo d'une foudroyante brutalité ; tandis que l'intensité se réduit peu à peu, les vibratos lents ou rapides provoquent une mouvance sonore traduisant le vacillement du monde après la terrible explosion.

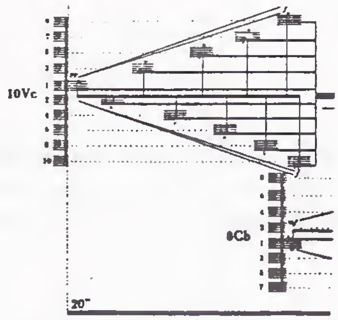
b) (chiffre 6) – Sous la persistance des lignes précédentes, de nouveaux effets percussifs sont demandés aux instruments (y compris la frappe directe de la caisse), violoncelles, altos, violons et contrebasses entrant tour à tour.

c) (chiffre 10) – Ayant divisé les violons en deux groupes, Penderecki demande à tous les instruments d'étranges glissements en éventail évoquant irrésistiblement l'alarme des sirènes, mais aussi la plainte immense de la ville martyre (exemple 1), le tout convergeant vers un cluster peu à peu assourdi.



Exemple 1

d) (chiffre 18) – Nouvel effet d'éventail, mais en entrées successives au quart de ton (exemple 2), les diverses familles se suivant. La nappe sonore se réduit, cette première partie se terminant par un long *ré* tenu par cinq violoncelles, et suivi d'un silence de cinq secondes.



Exemple 2

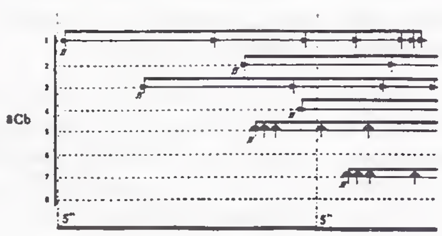
B (de 26 à 62)

e) (chiffre 26) – Complexe, ce volet central reste néanmoins le plus accessible à l'analyse traditionnelle. Le commentateur se fait un jeu de découvrir l'énoncé complet de la série dodécaphonique (*si* b., *do, si* ♮, *mi* b., *do* ♯, *ré, sol* ♯, *la, sol* ♮, *fa, mi* ♮, *fa* ♯), notamment par les harmoniques ; à l'audition, cet exercice est rendu quasiment impossible par l'ampleur de l'ambitus exploré et la persistance de hauteurs non déterminées. Très allégé, l'orchestre passe de 12 à 36 instruments, du début à la fin de cette section.

f) (chiffre 56) – Par le principe des attaques simultanées, le compositeur semble vouloir restaurer l'ordre au sein du chaos, dans une nuance fortissimo.

C (de 62 à la fin)

g) (chiffre 62) – Le retour du cluster indique l'échec de cette tentative de réorganisation ; peu perceptible au début, il couvre progressivement les hallucinantes plaintes demandées aux cordes graves par frottement de l'archet entre le cordier et le chevalet (exemple 3).



Exemple 3

h) (chiffre 66) – Superposés, les clusters se rassemblent en une masse opaque montant d'intensité jusqu'au très bref silence qui précède l'explosion de la dernière masse (cluster de 2 octaves *do* – *do* ♯), dont les échos se dissipent lentement jusqu'à l'instauration du silence glacé.

N.B. Le caractère illustratif et symbolique de cette musique laisse toute latitude à ses auditeurs pour en imaginer la trame littéraire.

L'A.P.E.Mu compte sur vous...

A l'initiative de l'A.P.E.Mu, un groupe de professeurs d'éducation musicale de la région parisienne envisage d'organiser une rencontre avec Jacques Chailley à l'occasion de son 80ème anniversaire (24 mars 1990). Cette rencontre se situerait dans la semaine précédant les vacances scolaires de printemps (lieu et date seront précisés en temps utile).

Plusieurs professeurs se sont déjà proposés pour l'élaboration d'un programme musical **consacré à des œuvres de Jacques Chailley**. Vous êtes conviés à y participer :

1) éventuellement, en proposant l'exécution d'une œuvre susceptible de s'insérer dans le programme (soit par vous-même soit par un petit ensemble) ;

2) en participant à l'exécution d'un chœur à cappella de Jaques Chailley, pour laquelle trois répétitions seront prévues sous la direction d'**Annie Labussière** (professeur d'éducation musicale).

Veuillez faire connaître au plus tôt vos propositions en écrivant ou en téléphonant à :

Annie Labussière, 35 rue Montéra, 75012 Paris. Tél. 46 28 50 83.

Dans l'espoir que cette rencontre suscitera un large écho, nous vous adressons nos cordiales salutations.

Pour le collectif d'organisation :
Annie Labussière
Pour l'A.P.E.Mu : Maryse Poulette

LA SUITE *

Avec Jean-Sébastien Bach et Georges-Friedrich Haendel...

La suite d'orchestre dans la première moitié du 18e siècle. (2).

Comme son illustre prédécesseur **Couperin**, J.S. Bach a écrit des *suites de concert*, dont

La deuxième suite pour orchestre à cordes et flûte virtuose.

Cette œuvre au caractère intime, s'inspire de la musique française. La musique de chambre du siècle de Louis XIV était admirée dans l'Europe entière et J.S. Bach, en tant que claveciniste, jouait souvent des œuvres à la mode, telles les Suites de **Lully, Couperin, Rameau**.

Sur les sept morceaux qui composent la **deuxième Suite**, quatre portent des noms de danses françaises (**rondeau, bourrée, menuet, badinerie**).

L'Ouverture "à la française", noble et majestueuse, reprend la formule instituée par **Lully** : lent – vif – lent. Vient ensuite un *Rondeau* admirablement ordonné avec son **refrain** (joué trois fois), suivi de deux **couplets**.

Dans la *Sarabande* (danse espagnole au caractère solennel comparable à la **Pavane** en France) nous entendons une très belle mélodie (grave et lente) jouée par la **Flûte** et les **premiers Violons**, reprise en canon par les **Violoncelles** et le **Clavecin**.

Le quatrième mouvement est intitulé : *Bourrée I et II* : la **première bourrée**, vive et alerte, est jouée par tout l'orchestre, la **deuxième** est écrite pour mettre en valeur les variations de la **Flûte** ; puis revient la **première bourrée**.

Dans la *Polonaise* (danse lente, créée en Pologne au XVIe siècle pour accompagner les défilés de la noblesse), **flûte** et **premiers violons** exposent la mélodie, puis la **flûte** fait de légères arabesques sur l'accompagnement des **cordes**.

Suit un court *Menuet*, rythmé et mélancolique.

Enfin, la *Badinerie*, offre une grande ressemblance avec le **scherzo** (ce mot ne signifie-t-il pas en italien "badinage" !). C'est une sorte de presto plein de fantaisie, dont la partie mélodique est confiée à la **flûte**, légère, vive, désinvolte, accompagnée par les pizzicati des **cordes**.

Jean-Sébastien Bach (1685-1750), compositeur allemand fut tour à tour : **instrumentiste, organiste, Maître de Chapelle** à Weimar, puis **Maître de la Musique** à Köthen, chez un prince protestant... enfin **Cantor de l'Ecole Saint-Thomas et Maître de Chapelle** des quatre plus grandes églises de la ville de Leipzig.

A la naissance de J.S. Bach, *Lully* avait déjà cinquante-trois ans, *Purcell* vingt-sept ans, *Couperin* dix-sept ans, *Vivaldi*, sept ans (environ), *Rameau* deux ans... *Haendel* né quatre semaines plus tôt, était son contemporain (1685-1759).

Georges-Fredrich Haendel composa également des Suites – pour être jouées en concert ou à l'occasion de cérémonies exceptionnelles – il emprunta à divers pays des rythmes de danses vives ou lentes. Dans Water-Music (*musique sur l'eau*) on trouve par exemple une **bourrée** (danse à deux ou trois temps, pratiquée dans tout le Centre de la France : la forme à deux temps fut utilisée par les compositeurs du 18e siècle), un *horn-pipe* (danse anglaise à trois temps, très en vogue aux 16e et 17e siècles, tirant son nom d'un instrument ancien, proche parent de la cornemuse). Certains morceaux ne portent pour titre qu'une simple indication de mouvement tel l'*allegro final* de cette Suite, très représentatif du style de la musique de G.F. Haendel : un *thème puissant*, vigoureux, plein de grandeur est *exposé* par les **violons**, repris par les **cors**, puis par les **trompettes**. Une *deuxième partie* plus calme, dans le ton de si mineur, *développe* ce thème en fines arabesques. Le morceau se termine par la reprise intégrale de l'*exposition initiale*...

L'ensemble de cette Suite, véritable chef-d'œuvre à l'écriture élégante et précise, comprend neuf courtes pièces différentes de caractère et de rythme ; Haëndel les écrivit pour une fête qui eut lieu, à Londres, sur la Tamise. Le manuscrit original en ayant été perdu, il est difficile de fixer exactement la date de composition de cette œuvre, cependant un journal anglais, le *"Daily Courant"* relatant

* *Voir l'Education Musicale n° 362.*

une promenade du Roi Georges 1er et de sa Cour, sur la Tamise, le 17 juillet 1717, signale que la barque royale était suivie d'un bateau : *"portant cinquante musiciens, qui jouèrent de belles symphonies* (terme employé à l'époque pour désigner un ou plusieurs morceaux joués par un groupe d'instruments) *composées à cette occasion par Monsieur Haëndel et qui plurent tant à sa Majesté qu'elle se les fit répéter trois fois".*

Trois pays ont marqué l'œuvre et le style de G.F. Haëndel : **l'Allemagne** (son pays d'origine) qui lui donne le goût de la grandeur et une conception nette et pratique des choses, l'importance accordée au style dramatique, à l'étoffement de l'orchestre et aux chœurs dans ses oratorios.

L'**Italie**, où il passa plusieurs années et dont le charme et l'éclat lui inspirent l'amour du Bel Canto, un style décoratif brillant...

L'**Angleterre** enfin, dont il admire la mesure, la maîtrise hautaine et le mépris des effusions sentimentales...

On peut remarquer dans la musique de Haëndel le style fugué et le style harmonique, des nappes sonores qui se suivent ou se répondent. Ses œuvres sont conçues pour émouvoir les foules ; son style peut s'apparenter aux fresques de **Rubens** *"qui ne raffine pas, mais qui est d'une splendide puissance"* ou encore à l'œuvre de Michel-Ange pour sa grandeur et sa prodigieuse vitalité...

OU EN EST L'HISTOIRE DE LA SUITE ?

L'influence de J.S. Bach dans la seconde moitié du XVIIIe siècle a été déterminante sur l'évolution de la structure de la Suite : le développement de certains morceaux est plus important :

- un premier thème est exposé ;
- puis vient un deuxième thème, souvent de caractère différent du premier ;
- développement des principaux éléments puis :
- le thème initial est réexposé.

Cette nouvelle organisation est alors appelée "forme-sonate".

Dès cette époque, on constate que la Suite a tendance à s'effacer devant la Sonate, dont la construction en est plus rigoureusement établie. Cependant certains compositeurs s'inspirent toujours de la Suite pour écrire des **divertissements**, des **Sérénades**, des **cassations**... Pourquoi ne pas réécouter à cette occasion : **La petite Musique de Nuit de Mozart ?**

Les œuvres de Mozart reflètent tant de vie, de grâce et de charme, qu'on oublie souvent que dans sa musique, règnent incontestablement l'ordre et l'équilibre... C'est entre la représentation des **Noces de Figaro** (1786) qui remporta un triomple éclatant et celle de **Don Juan** (1787), commandée par la Ville de Prague, que Mozart revenant à la sérénade et au divertissement, composa entre autre cette œuvre pleine de jeunesse et de gaieté.

Cette sérénade inspirée de la Suite, comporte **quatre morceaux** (deux parties de violons, une partie d'altos et une de violoncelles et contrebasse).

Un **premier mouvement vif**, est construit sur deux phrases de caractère différent, deux *thèmes* que l'on peut facilement distinguer... le deuxième morceau s'intitule **"romance"** : comme dans une chanson, le refrain chanté avec infiniment de délicatesse par les *violons*, revient entre chaque couplet ou thème (cette forme de construction s'appelle **rondo**)... le troisième morceau est un **menuet** (danse originaire du Poitou, puis danse de cour au XVIIe siècle) : on entend tout d'abord la danse proprement dite, puis une sorte d'intermède appelé **trio** (exécuté par un petit nombre d'instruments)... et de nouveau le **menuet**. Enfin le quatrième morceau est construit comme le deuxième, en **rondo**. Ces constructions ou formes musicales se retrouveront plus tard dans les différents mouvements des symphonies classiques...

Les Kindertotenlieder * de Gustav MAHLER

par **Serge GUT**
Directeur de l'U.F.R. (musicologie Paris-Sorbonne)

III. Wenn dein Mütterlein

Probablement second lied du premier lot de 1901, il rejoint la simplicité et la clarté formelle du premier lied du cycle.

Le texte résulte d'un amalgame opéré par Mahler à partir de deux poèmes de Rückert de contenu très proche. On a ainsi deux strophes inégales, l'une de treize vers et l'autre de dix :

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein
und den Kopf ich drehe,
ihr entgegensehe,
fällt auf ihr Gesicht
erst der Blick mir nicht,
sondern auf die Stelle,
näher nach der Schwelle,
dort, wo würde dein lieb'
lieb' Gesichten sein,
wenn du freudenhelle
trätest mit herein
wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein,
mit der Kerze Schimmer,
ist es mir, als immer
kämst du mit herein,
huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer !
O du, des Vaters Zelle,
ach, zu schnelle, zu schnell
erloschner Freudenschein !

Quand ta petite mère
Entre par la porte
Et que je tourne la tête,
La voyant venir,
Ce n'est pas sur son visage
Que tombe alors mon regard,
Mais sur la place,
Plus près du seuil,
Là où serait ton
Cher petit visage,
Si radieuse
Tu étais entrée avec elle,
Comme autrefois, ma petite fille !

Quand ta petite mère
Entre par la porte
A la lueur de la chandelle,
C'est pour moi comme si toujours
Tu étais entrée avec elle,
Ou que tu te sois glissée à sa suite,
Comme autrefois dans la chambre !
O toi, cellule de ton père,
Hélas ! rayon de soleil
Si vite, si vite éteint !

Chaque strophe se divise en deux parties bien distinctes, si bien que l'on a la coupe formelle suivante :

Introduction (mes. 1--7)
1re strophe : I A (mes. 8-18) + II B (mes. 19-33)

Introduction reprise (mes. 33-39)
2e strophe : III A (mes. 40-49) + IV B (mes. 50-64)

Coda : introduction reprise (mes. 64-70)

L'introduction adopte un style d'écriture contrapuntique qui fait penser à celui de Bach dans ses cantates. En outre, les quatre premières notes du cor anglais préfigure le départ vocal. Le même style contrapuntique sera maintenu pendant toute la première moitié de chaque

* Voir l'Education Musicale n° 361, n° 362.

strophe. Il s'en dégage une sorte de majesté triste et implacable.

La seconde moitié de chaque strophe est beaucoup plus tourmentée. Elle rappelle par ses appoggiatures expressives au demi-ton inférieur et ses chromatismes insidieux le lied précédent, tout en restant beaucoup plus simple.

Alors que les sections I et III (premières parties de chaque strophe) sont presque identiques et correspondent rigoureusement aux six premiers vers de chaque strophe, les sections II et IV montrent quelques divergences qui résultent principalement de la différence de longueur de chaque strophe. En effet, la première strophe comprend treize vers ; après l'utilisation des six premiers d'entre eux en section I, il en reste encore sept pour la section II. Tandis que la seconde strophe ne comprend que dix vers ; et après six vers utilisés en section III, il n'en reste plus que quatre pour la section IV. Comme le compositeur tient à avoir une section IV aussi longue que la section II (15 mesures dans les deux cas), il use de subterfuges habiles. D'abord il confie à l'orchestre les mesures 52-54, alors que les mesures correspondantes (21-23) voient la ligne mélodique confiée à la voix. En outre, le long mélisme s'étendant des mesures 54 à 64 voit de nombreuses syllabes confiées à plusieurs notes, tandis qu'en partie correspondante (mes. 23-33), à chaque note correspond une syllabe.

La mélodie

En première partie (sections I et III) elle a un galbe superbe et est d'une très grande simplicité. On remarquera le départ sur la quarte et la quinte, au lieu du schéma habituel de tierce et quinte. Il y a sans doute là une influence folklorique. En seconde partie, on remarquera l'extraordinaire courbe descendante du point culminant (*fa* aigu à la mes. 30) à près de deux octaves en-dessous à la mesure 32. Les alternances de *ré b* (mes. 23, 26, 30) et de *ré* (mes. 28, 32) créent une fluctuation très séduisante. Mais les ancrages sur la note *sol* (dominante) sont très marqués (mes. 27, 29, 31 et 32) et confèrent à ce long mélisme une charpente très sûre.

L'harmonie

Les fréquentes ponctuations *do-sol* aux pizzicati des violoncelles en sections I et III établissent d'une façon inébranlable la tonalité d'*ut* mineur. On remarquera la reprise du même principe au ton de la dominante sans sensible (*sol* éolien) aux mes. 17-18 (reprises aux mes. 48-49).

Si les sections II et IV sont plus tourmentées, les appuis sur la dominante sont suffisamment marqués pour ne pas être induit en erreur ; mes. 19, 27, 28, 30, 32 (repris aux mes. 50, 58, 59, 60, 61, 63). Ils viennent conforter les appuis mélodiques sur ce même *sol*, comme on vient de le voir.

Pour bien montrer que l'état de tristesse et d'affliction n'est pas surmonté, Mahler — après avoir conclu avec la voix sur la tonique — reprend l'introduction et s'arrête en suspension dominantique.

On remarquera l'importance des bois — surtout en solistes — dans ce lied, alors que les cordes restent très discrètes et, en général, confinées à un rôle de soutien harmonique.

IV. Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen !

»Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen !
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen !
Der Tag ist schön ! O, sei nicht bang !
Sie machen nur einen weiten Gang.

Ja wohl, sie sind nur ausgegangen
und werden jetzt nach Hause gelangen !
O, sei nicht bang, der Tag ist schön !
Sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n !

Sie sind uns nur vorausgegangen
und werden nicht wieder nach Haus verlangen !
Wir holen sie ein auf jenen Höh'n
im Sonnenschein ! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n !«

Souvent je pense qu'ils ne sont que sortis ;
Bientôt ils reviendront à la maison !
Le jour est beau. Oh, n'aie crainte,
Ils font seulement un grand tour !

Mais oui, ils ne sont que sortis
Et vont maintenant revenir à la maison !
Oh, n'aie crainte, le jour est beau ;
Ils font seulement le tour par les collines !

Ils n'ont fait que passer devant nous
Et vont maintenant revenir à la maison !
Nous allons à leur rencontre sur ces collines,
En plein soleil ; le jour est beau sur ces collines !

Comme pour les lieder I et III, la découpe est claire et les tonalités bien établies. Aussi s'agit-il ici du dernier lied du lot de l'été 1901.

Le poème consiste en trois strophes de quatre vers chacune. Les deux derniers vers de chaque strophe — sans être indentiques — sont fortement apparentés, en particulier pour les strophes I et II. C'est ainsi que l'on relève par trois fois la phrase : *Der Tag ist schön !* (Le jour est beau) ; puis aux strophes II et III : *zu (auf) jenen Höh'n* (sur ces hauteurs). C'est ce que Mahler résume parfaitement dans la dernière phrase qu'il a complétée lui-même : *Der Tag ist schön auf jenen Höh'n !* (Le jour est beau sur ces hauteurs).

Cette similitude des derniers vers dans les trois strophes a incité le compositeur à les traiter comme une sorte de refrain. En outre, ils sont séparés des deux premiers vers par un interlude instrumental. Enfin, pour qu'il n'y ait aucun doute sur la volonté de Mahler, ils sont en majeur, alors que les deux premiers sont en mineur. Ainsi, la découpe de chaque strophe en couplet — refrain (*Stollen - Abgesang*) est manifeste. On obtient donc la forme suivante :

Introduction	:		(mes. 1-5)		
1re strophe	:	I A	(mes. 6-14)	+ II B	(mes. 15-23)
2e strophe	:	III A	(mes. 24-35)	+ IV B	(mes. 36-45)
3e strophe	:	V A'	(mes. 46-58)	+ VI B'	(mes. 59-69)
Coda	:		(mes. 69-71)		

En fait — comme presque toujours chez Mahler — la réalisation musicale est beaucoup plus subtile qu'il n'y paraît avec le plan schématique ci-dessus proposé. Afin d'en saisir les remarquables imbrications, il faut subdiviser les sections en considérant le contenu musical de chaque vers. On se limitera à la première strophe qui se dissèque ainsi :

Couplet : I A = a (mes. 6-9) + a' (mes. 10-14)
Refrain : II B = b (mes. 15-18) + c (mes. 19-23)

Commentaire :

Le couplet se compose de deux parties *très voisines :* la seconde module du ton principal (*mi b* mineur) à son relatif (*SOL b* majeur).

Le refrain consiste en deux parties *différentes.* La seconde n'est autre que l'introduction légèrement modifiée.

Ceci nous amène à considérer de plus près l'introduction qui va se révéler comme étant la source thématique fondamentale du morceau. Non seulement elle fournit la matière musicale à la deuxième partie du refrain (sous-section "c"), mais aussi elle se subdivise en deux éléments thématiques qui peuvent apparaître séparément au cours du lied (exemple 1) :

Effectivement, l'élément ß apparaît dans l'interlude qui sépare le couplet du refrain et déjà même une mesure auparavant (mes. 13-14).

Si l'on poursuit ses investigations avec les deuxième et troisième strophes, on peut faire les constatations suivantes :

— Tous les couplets et toutes les premières parties des refrains sont identiques, du moins dans leur ligne mélodique vocale. Les différences ne concernent que les présentations de l'accompagnement instrumental.

— Tous les interludes — aussi bien ceux séparant les couplets des refrains que ceux séparant les strophes — de même que toutes les secondes parties des refrains subissent des fluctuations plus ou moins importantes. Or, il s'agit précisément des passages qui utilisent les matériaux thématiques de l'introduction.

Autrement dit, les matériaux liés aux sous-sections "a", "a'" et "b" ne varient pas ; mais ceux liés avec la sous-section "c" — c'est-à-dire l'introduction — vont être soumis à un remarquable travail thématique. Voici les principales remarques à faire sur ce sujet.

— mes. 21-23 : le motif β est amplifié et soumis à une progression ascendante (aux violons).

— mes. 24-25 : le motif γ apparaît en formule d'accompagnement aux clarinettes.
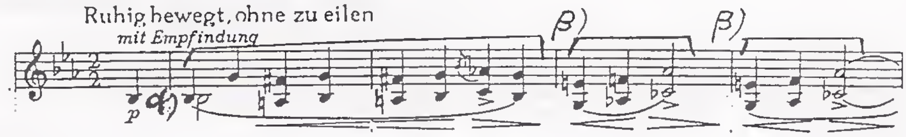
— mes. 31-35 : toute la phrase d'introduction est reprise en tierces parallèles aux violoncelles, avec un écho à l'octave supérieure du motif ß aux hautbois.

— mes. 42-44 : même principe qu'aux mesures 21-23, mais avec un passage du motif ß de la voix aux instruments.
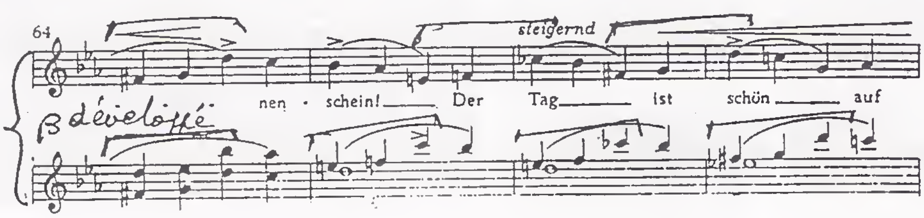
— mes. 54-58 : même principe qu'aux mesures 31-35, mais, cette fois-ci, en sixtes parallèles.

— mes. 64-68 : après une présentation écourtée du motif γ, le motif ß est fortement développé, avec une sorte d'imitation canonique aux violons qui, curieusement, crée également une présentation en miroir de ceux-ci par rapport à la voix (exemple 2) :

Ex. 1



Ex. 2



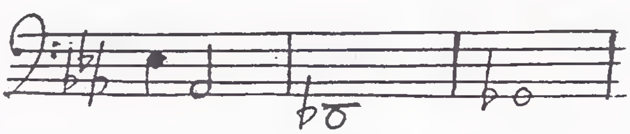
On a ici un excellent exemple de l'imbrication de la voix et de l'orchestre. Du reste, à deux reprises (mes. 21-22 et 43-44) le compositeur indique expressément que les instruments "continuent le chant". Il résulte de ces étroites imbrications — par delà la clarté de la coupe — une extraordinaire homogénéité qui est encore renforcée par la quasi permanence des sixtes parallèles.

La mélodie

Elle est souvent très simple et essentiellement diatonique, surtout dans les couplets. Pour ceux-ci, on remarquera l'importance de la note *si,* point de départ et d'aboutissement de chaque sous-section : le première fois au grave, la seconde à l'aigu ; ceci, malgré l'harmonisation en *SOL b* majeur. Du reste, si l'on fait abstraction de l'harmonie, on peut très bien concevoir toute la partie vocale en *mi b* mineur. On remarquera la fin suspensive, "inachevée" des deux premiers refrains, puisque la ligne vocale se dilue dans l'orchestre. Mais en conclusion, la voix se pose à son tour sur un *si b* - confirmé par les violons maintenant cette note jusqu'à la fin - qui s'avère comme étant le pivot mélodique central du lied.

L'harmonie et les modulations

Les plages tonales sont extrêmement claires avec de longues insistances sur les accords de tonique et de dominate. On signalera que la modulation au relatif majeur aux mesures 11-13 se fait très naturellement, par la "cascade" des quintes :



Le passage en majeur, au début du refrain, sur une longue pédale de dominante (mes. 15-18) apporte un éclairage superbe qui traduit parfaitement la phrase : *der Tag ist schön.* L'accord de la mesure 15 ne doit pas être interprété comme une neuvième de dominante incomplète, mais comme une quarte-et-sixte avec une double appoggiature qui forme un mélisme avant de se résoudre. Cette interprétation est, du reste, confirmée par les mesures correspondantes 36 et 59 où c'est bien le *mi b* qui est expressément donné (et non le *ré*).

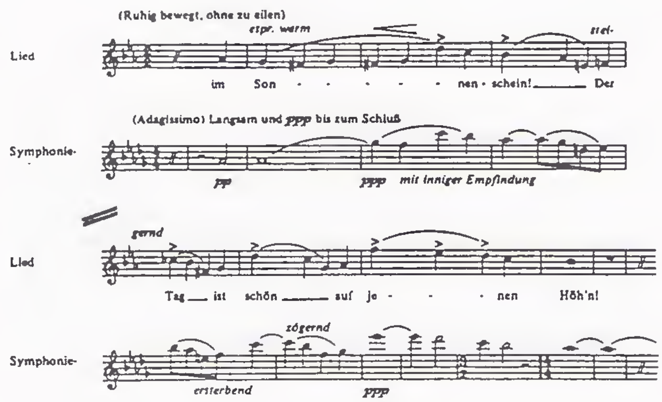
L'orchestration

Elle est beaucoup moins ascétique que dans les lieder précédents. Les nombreuses sixtes parallèles ont une sorte d'onctuosité qui crée un climat de détente. On remarquera la formule d'accompagnement sur un rythme de dactyles au dernier couplet.

Comme le remarque justement De La Grange :

Ce lied est le premier du cycle où l'élément "consolateur" l'emporte. La conclusion apaisée de *In diesem Wetter* est anticipée ici par le dernier vers, dans lequel le poète annonce qu'il retrouvera ses enfants sur cette "colline" radieuse qui n'est autre que le paradis.

Pour terminer, il faut également signaler que Mahler — dans le dernier mouvement de la *Neuvième Symphonie* — reprendra avant de conclure, aux mesures 163-171 de l'*Adagissimo*, toute la dernière sous-section du lied (mes. 63-69) en la confiant aux premiers violons :



V. In diesem Wetter, in diesem Braus.

In diesem Wetter, in diesem Braus,
nie hätt'ich gesendet die Kinder hinaus !
Man hat sie getragen hinaus,
ich durfte nichts dazu sagen !

In diesem Wetter, in diesem Saus,
nie hätt'ich gelassen die Kinder hinaus,
ich fürchtete, sie erkranken ;
das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
nie hätt'ich gelassen die Kinder hinaus,
ich sorgte, sie stürben morgen ;
das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, In diesem Graus,
nie hätt'ich gesendet die Kinder hinaus !
Man hat sie hinausgetragen,
ich durfte nichts dazu sagen !

In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
sie ruhn als wie in der Mutter Haus,
von keinem Sturm erschrecket,
von Gottes Hand bedecket,
sie ruhn wie in der Mutter Haus.

Par cet orage, par cette rafale,
Jamais je n'aurais envoyé les enfants dehors !
On les a emportés dehors,
Je n'ai rien eu à dire.

Par cet orage, par ce vent,
Jamais je n'aurais laissé sortir les enfants,

J'aurais craint qu'ils ne tombent malades ;
Ce sont maintenant de vaines pensées.

Par cet orage, dans cet effroi,
Jamais je n'aurais laissé les enfants sortir.
J'aurais été en peine qu'ils ne meurent demain ;
Ce n'est plus un souci maintenant.

Par cet orage, dans cet effroi,
Jamais je n'aurais envoyé les enfants dehors.
On les a emportés dehors ;
Je n'ai rien eu à dire !

Par cet orage, par ce vent, par cette rafale,
Ils reposent comme dans la maison maternelle ;
Nulle tempête ne les effraie,
La main de Dieu les recouvre ;
Ils reposent comme dans la maison maternelle.

Voici le dernier lied du cycle et le deuxième de ceux qui furent composés en 1904.

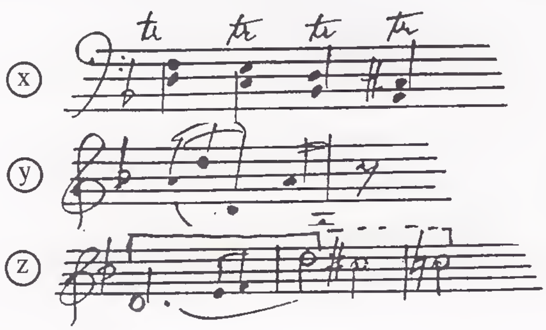
Le poème de Rückert comprend quatre quatrains. Mahler reprend le premier d'entre eux intégralement après le troisième. Si bien qu'il obtient un ensemble de cinq strophes. En outre, il étoffe passablement la dernière. On remarquera que le premier vers de chaque strophe est toujours le même, avec une légère variante sur la dernière syllabe : *Braus, Saus, Graus*.

Dans sa réalisation musicale, la dernière strophe est si fondamentalement différente, qu'elle forme à elle seule une sorte de lied à part. Il faudra donc considérer séparément les quatre premières strophes et la dernière.

Les quatre premières strophes
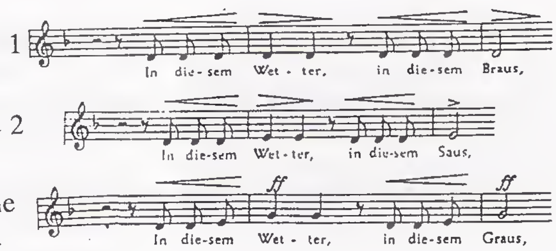
Par sa complexité formelle, son travail thématique symphonique et sa tourmente fiévreuse, la première partie fait à nouveau penser à Wagner. Mais ce n'est plus le Wagner de *Tristan,* comme dans le deuxième lied, c'est plutôt celui du *Vaisseau fantôme* ou de la *Tétralogie.* Du reste, ici, pour la première fois le principe déclamatoire fait irruption. Repris à Wagner, il est très rare chez Mahler, alors qu'il est fréquent chez Hugo Wolf.

Toutefois — et malgré les apparences trompeuses — la découpe formelle est moins complexe que dans le lied II. En effet, on trouve d'abord trois leitmotive courts et prégnants qui apparaissent dès le prélude :



Ensuite, on remarque que chaque strophe se divise en deux moitiés (variables selon les strophes) séparées par un interlude orchestral. Or, la première moitié comprend deux segments qui — bien que variables d'une strophe à l'autre — sont toujours de nature identique. Le premier segment — en raison du premier vers identique à chaque strophe — reprend toujours le même rythme ; en outre, sa formule mélodique est une variante du même modèle :

Strophe 1
Strophe 2
Strophe 3 et 4



Quand au second segment, il est toujours a base du leitmotiv (z).

Les divers leitmotive apparaissent de façon variable pendant les interludes et également sous la partie vocale. A partir de ces constatations, on peut dresser le plan suivant :

Prélude orchestral (mes. 1-17) : Leitmotive (x), (y) et (z).

Strophe I — 1 : a (mes. 18-19) (+ (x)) + b (mes. 20-27) (+ (z))
Interlude (mes. 27-28) : (x) déformé
2 : e (mes. 29-31)

Interlude (mes. 31-32) : (x).

Strophe II — 1 : a (mes. 33-34) (+ (x)) + b' (mes. 35-38) (+ (z))
Interlude (mes. 39-40) : (z)
2 : d (mes. 41-44)

Interlude (mes. 45-51) : (x) + (y) + (z)

Strophe III — 1 : a'' (mes. 52-53) (+ (x)) + b'' (mes. 54-57) (+ (z))
Interlude (mes. 58-59) : (z)
2 : e (mes. 60-63) + f (mes. 64-65)

Interlude (mes. 66-74) : (x) + (y) + (z)

Strophe IV — 1 : a'' (mes. 75-76)
Interlude (mes. 77-79) : (x) + (y)
b'' (mes. 80-83) : mes. 80-81 = mes. 23-24
Interlude (mes. 84-85)
2 : g (mes. 86-88) (+ (z)) + h (mes. 89-93)

Interlude de transition (mes. 94-98)

La mélodie

Il n'y a pas grand-chose à dire sur la ligne mélodique, hachée et tourmentée. On remarquera toutefois l'importance du *recto tono* en sous-section "a" et

l'ancrage sur la note *ré* — la tonique — qui est très mise en évidence. En première strophe, on a les onze *ré* de départ, le *ré* à l'octave de la mesure 23 et le *ré* grave d'arrivée à la mesure 31. Des observations semblables peuvent être faites avec les autres strophes.

L'harmonie

Malgré le chromatisme intense, les tonalités sont très clairement indiquées. Ainsi le ton principal de *ré* mineur est-il fortement souligné par l'accord de tonique et l'insistance sur la note *ré* pendant les sept premières mesures. La première partie de la première strophe est harmonisée uniquement avec les accords I, IV et V. La seconde partie est plus modulante. La seconde strophe est également modulante, mais elle aboutit au ton de la dominante (*la* mineur) bien marqué aux mesures 45-50. La troisième strophe débute sur un accord équivoque : est-on en *sol* mineur ou en *ré* mineur ? Mais dès la mesure 60, une pédale de tonique s'installe et sera maintenue pendant vingt-six mesures (mes. 60-85) : ceci veut dire que la seconde partie de la strophe III, l'interlude qui suit et la première partie de la strophe IV reposent sur cette pédale de tonique qui, à la fois ancre le ton principal et prélude à un apaisement progressif qui aboutira au recueillement de la dernière strophe.

Une longue pédale de dominante arrive en début de la seconde partie de la strophe IV. Elle sera encore plus longue que la précédente, puisqu'elle durera 32 mesures (mes. 86-117). Elle soutiendra la seconde partie de la strophe IV, l'interlude de transition et les trois-quarts de la dernière strophe. C'est grâce à elle que — très habilement — Mahler soudera les deux parties fondamentalement différentes de son dernier lied.

L'interlude de transition

La formule d'accompagnement de la mesure 14 du prélude réapparaît — amplifiée — deux mesues avant le début de la quatrième strophe et se prolonge pendant la sous-section "a" de celle-ci (mes. 73-76). C'est cette formule que le compositeur reprend maintenant en la "décrispant" : tempo plus lent, majorisation et intrusion d'éléments diatoniques. Elle va devenir le motif en croches continuelles si caractéristique de la dernière strophe.

Les *la* du glockenspiel, ponctués par groupes de deux pendant six fois (mes. 93-100) ne sont pas sans évoqués les *ré* de ce même glockenspiel distillés aux interludes et au postlude du premier lied : ils en ont certainement la même signification (cf. *supra,* p. 5).

La dernière strophe

Le contraste avec les quatre strophes précédentes est total : le tempo lent, le mode majeur, la simplicité de la courbe mélodique et le diatonisme absolu créent une atmosphère *wie ein Wiegenlied* (comme une berceuse). Celle-ci est encore renforcée par l'orchestration : les croches continuelles du célesta et le contrechant à l'aigu des premiers violons.

Après le déchaînement le plus violent du cycle, où la tempête extérieure n'était que le symbole de la révolte intérieure de celui qui explose dans la violence du désespoir, voici l'apaisement qui aboutit sur une notion de transfiguration.

La découpe, comme il se doit, est fort simple :

a (mes. 101-106) ; b (mes. 107-114) ; e (mes. 115-118) ; a repris (mes. 119-124) et coda (mes. 125-139).

La mélodie repose essentiellement sur les notes *la* (mes. 101, 104, 107, 119-123), *mi* (mes. 106, 112-113) et *ré* pour conclure (mes. 124).

Les modulations sont très simples : RE (mes. 101-106) — correspondant à la sous-section "a" ; LA (mes. 107-118) - correspondant aux sous-sections "b" et "c" ; RE (mes. 119-139) — correspondant à la sous-section "a" reprise et à la coda.

On remarquera qu'à partir de la mesure 119, il y a une double pédale de tonique — dominante maintenue jusqu'à le mesure 126. L'accord parfait de tonique s'épanouit pendant les sept dernières mesures, enrichi par la sixte et la neuvième apparaissant aux cordes et au célesta : c'est ce pentatonisme de repos ouvrant sur le ciel qui conclut l'œuvre.

A juste titre, De La Grange souligne, dans cette conclusion, la "vision lumineuse de la vie éternelle, sans quoi cet homme profondément mystique, sinon religieux au sens traditionnel du mot, ne serait pas parvenu à supporter la réalité de la souffrance humaine."

En fait le final des *Kindertotenlieder* a une connotation mystique comme, auparavant, le dernier des *Gesellen Lieder* et, par la suite, la coda du *Chant de la terre.*

BIBLIOGRAPHIE

DARGIE (Mary E.). *Music and Poetry in the songs of Gustav Mahler.* Las Vegas, Peter Lang, 1981.

LA GRANGE (Henry-Louis). *Gustav Mahler,* vol. II. Paris, Fayard, 1983, pp. 1139-1154.

ROMAN (Zoltan). *Mahler's songs and their influence on his symphonich* thought. 2 volumes. Thèse de l'Université de Toronto, 1970.

TIBBE (Monika). *Ueber die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers* (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, vol. I), Munich 1971, 2/1977.

VILL (Susanne). *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, vol. VI), Tutzing 1979.

bibliographie

• John A. SLOBODA. **L'esprit musicien**, la psychologie cognitive de la musique. Pierre Mardaga, éditeur (12 rue Saint-Vincent, 4020 Liège, Belgique). 400 pages, 258 FF.

Les dialogues auront été rarement fructueux entre psychologues et musiciens, cela étant probablement dû aux connaissances par trop sommaires de chaque spécialiste dans la discipline de l'autre. Quelques microthéories ont bien été élaborées, se fondant généralement sur l'étude parcellaire de réactions à de simples stimuli sonores, mais la représentation des structures musicales à grande échelle n'avait jamais été vraiment étudiée, non plus d'ailleurs que la psychologie de l'interprétation ou de la composition musicales.

Nous devons à John A. Sloboda – professeur de psychologie à l'Université de Keele en Grande-Bretagne, mais également, pianiste et chef de chœur – d'avoir établi les fondements d'une nouvelle discipline : la psychologie cognitive de la musique. Cet ouvrage, s'il fait la synthèse des diverses recherches existantes, pose surtout les questions auxquelles il faudra bien que s'attache la recherche future : quels sont les processus mentaux impliqués dans l'écoute, l'exécution, la composition musicales ? Qu'implique la "compréhension" d'une pièce musicale ? Comment de telles compétences s'acquièrent-elles ? Toutes questions qui, certes, ne sauraient laisser indifférents nos collègues.

• **La Musique et les Sciences cognitives**. Stephen McAdams et Irène Deliège, directeurs de l'ouvrage. Pierre Mardaga, éditeur. 1989. 650 pages, 325 FF.

Dans le droit fil de l'ouvrage précédent, les éditions Pierre Mardaga publient les actes d'un symposium qui s'est tenu, du 14 au 18 mars 1988, à l'IRCAM. Sont réunies les communications des divers théoriciens, compositeurs, informaticiens, musicologues, psychologues et neurologues qui firent colloque en ces souterrains séjours.

Sous les houlettes compétentes de Stéphen McAdams (diplômé de Stanford et responsable de la pédagogie et de la recherche en Psychoacoustique et Psychologie de la musique à l'IRCAM) et d'Irène Deliège (responsable de l'unité de recherche en Psychologie de la musique à l'Université de Liège), la science cognitive – désormais dans l'air du temps – peut ici déployer ses fastes néophytes. Quatre grandes parties composent l'ouvrage : langage musical et théorie (perspectives sémiologique, grammaticale, générative et psychologique) ; aspects compositionnels et psychologiques de la forme ; expérimentation et modélisation (simulations par ordinateur) ; exécution musicale.

Le "lacano-saussurien musicologique" (dit parfois aussi... "AnalMu") fait ici heureusement moins de ravages qu'aurait pu le laisser craindre un tel enfermement d'éminents spécialistes. On ne saurait toutefois trop remercier les responsables de l'ouvrage d'avoir fait précéder chaque communication d'un "résumé" et d'une liste de mots-clés – pratique typiquement anglo-saxonne *(abstract)* qu'il serait bon de voir généraliser chez nous.

• La revue *Vibrations* présente **Orphée Phrygien. Les musiques de la Révolution** (sous la direction de Jean-Rémy Julien et Jean-Claude Klein ; préface de Jean Mongrédien). Editions du May (116, rue du Bac, 75007 Paris). 232 pages, cartonné sous jaquette, 185 F.

Si méditer est l'exigence fondamentale de toute commémoration, voilà un ouvrage qui aura certes bien mérité du Bicentenaire. Le contraire eut d'ailleurs surpris – la revue *Vibrations*, promoteur de l'ouvrage, s'étant fait une spécialité de travaux se situant au carrefour de l'histoire, de la musicologie, de la sociologie, de l'ethnologie et de l'économie.

Les quelque vingt études ici rassemblées rétablissent la musique révolutionnaire dans sa vraie perspective : non pas seulement fracas héroïque des grandes cérémonies civiques, mais également efflorescence de l'âme d'un peuple, aussi bien que vecteur privilégié d'une idéologie qui exalte l'histoire au détriment du mythe. Le procès en médiocrité de cette musique – instruit pendant plus d'un siècle, non sans arrière-pensées malveillantes – trouve ici sa juste révision, et ce, sous la plume d'auteurs que l'on ne saurait suspecter de gauchisme...

Dans une première partie intitulée *Orphée dans la cité* est envisagée la Révolution, d'une part comme "événement acoustique", d'autre part avec ses différents publics – parisien, mais aussi rouennais, rennais, lyonnais... La deuxième partie s'intitule *Les Travaux d'Orphée* : à côté de la stylistique des hymnes révolutionnaires, sont étudiés (quasiment pour la première fois) le folklore, les romances, les danses et contredanses de l'époque. Sur lesquels l'influence des "événements" est à peu près nulle. Sont également étudiées la chanson des rues contre-révolutionnaire et les chansons de la Vendée militaire ; idem, la place de l'Antiquité dans l'opéra français révolutionnaire et la présence des idées nouvelles dans l'opéra de Mozart. Une troisième partie *Sources et Documents* propose une chronologie des créations d'opéra à Paris de 1790 à 1794, une étude sur les théâtres parisiens d'alors, ainsi que sur la descendance du "Museum, section de musique", utopie caractéristique de l'époque révolutionnaire.

Francis Cousté

• Adolphe BOSCHOT, **Le** *Faust* **de Berlioz**. Collection Histoire de la Musique, Barré et Dayez, éditeurs (150, avenue Daumesnil, 75012 Paris). 205 pages, 100 F.

Dans une collection vouée à la réédition de grands textes devenus introuvables (par Lionel de la Laurencie, Henri de Curzo, etc.), voici une étude restée célèbre du grand berliozien que fut Adolphe Boschot († 1955) : éditée en 1910, rééditée en 1927, puis en 1945, voilà longtemps qu'elle n'était plus disponible.

Après un historique des *Huit scènes de Faust* (parues en 1829, et qui constituent la moitié de la future *Damnation*), A. Boschot nous fait le récit de l'écriture de la "légende dramatique" proprement dite. Suit une étude attentive de la partition. Le récit de la chute de l'ouvrage (en 1846), puis de sa résurrection (de 1847 à nos jours) concluent une monographie qui n'a certes aucunement perdu de son intérêt.

• Claude COLOMER. **Montserrat Caballé ou** *l'anti-diva*. Société de Musicologie de Languedoc, Béziers. 160 pages, plus - hors pagination - un cahier de photographies.

Héritière de Callas - et non pas seulement pour lui avoir succédé dans le rôle-fétiche de Norma -, Montserrat Caballé fait l'unanimité et ce, - chose trop rare pour ne pas être signalée - même auprès de ses consœurs en art lyrique... *Anti-diva*, dit le sous-titre de l'ouvrage. Celle que l'on nomme volontiers "la Superba" a toujours su, en effet, à côté d'une vie professionnelle exceptionnellement riche (ne s'est-elle pas produite plus de trois mille fois en public, interprétant plus de cent cinquante rôles ?), conserver la simplicité et le naturel de ses ascendances catalanes aussi bien que préserver une vie familiale harmonieuse.

Claude Colomer nous livre ici la biographie circonstanciée et particulièrement chaleureuse d'une cantatrice et d'une femme hors du commun. Le catalogue discographique qui clôt l'ouvrage est certes le plus large et le plus important jamais réalisé par un artiste lyrique.

• Yves BUIN. **Thelonious Monk**. Collection Birdland, éditions P.O.L. (8, villa d'Alésia, 75014 Paris). Un volume 15,5 x 24. 250 pages, 125 F.

Aucun essai n'avait jamais encore été consacré à celui qui reste le musicien le plus singulier de l'histoire du jazz. Il n'est pas moins étonnant que ce soient un éditeur et un auteur français qui, en ce domaine, ouvrent la voie...

De la vie de cet "ange du bizarre" que fut le compositeur de *Round Midnight*, nous savons peu de choses ; Yves Buin ne nous en apprend d'ailleurs guère plus, mais là n'est pas le propos d'un ouvrage qui se présente, avant tout, comme une "poétique de Monk" - discours amoureux, exalté, magnifiant, tel qu'on n'en entend plus guère que dans le monde du jazz ou bien celui... du sport.

Un répertoire des 72 thèmes composés par Monk, une bilbiographie et un index discographique (établi par Christian Tarting, directeur de la collection) complètent le volume. Une biographie et une étude musicologique restent toutefois à écrire.

• **L'enseignement de la musique au Moyen Age et à la Renaissance.** Editions des "Rencontres de Royaumont" (95270 Asnières-sur-Oise). 145 pages, 80 F.

Il s'agit ici des actes du Colloque international organisé, les 5 et 6 juillet 1985, par la Fondation Royaumont, en coproduction avec l'ARIMM (Association pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales) et le CNRS. La participation de spécialistes venant d'horizons aussi divers que la musicologie, l'histoire, la philologie, les langues anciennes et modernes ou la philosophie permit que se développât - en particulier au cours des Tables rondes - une réflexion de type anthropologique.

On agita la question de l'enseignement de la musique avant l'université (chez les Cisterciens, à la Maîtrise de Notre-Dame de Paris, dans les écoles humanistes et protestantes en Allemagne), puis dans les universités (Université de Paris et universités allemandes). On s'interrogea sur les échelles musicales utilisées alors (à sept et huit sons : l'heptacorde et l'octoïchos), sur les problèmes posés par la quarte et la structure hexacordale, et sur... bien d'autres choses.

Admirons toutefois qu'au Moyen Age l'interdisciplinarité fût si souvent de règle : tandis que la musique théorique participait avec ses sœurs du *Quadrivium* à la quête des lois cachées de l'univers, la musique pratique s'associait volontiers aux disciplines littéraires du *Trivium*.

Une utile - et parfois étonnamment savoureuse - mise en perspective.

• Laurent TIXIER. **La Vielle en Vendée**, enquête sur un instrument de musique traditionnelle. Editions C.A.D. (17, rue du Cardinal de Richelieu, 85160 Saint-Jean-des-Monts). 63 pages.

Laurent Texier passionné par la vielle, et "vielloux" lui-même, s'est livré à une enquête sur le plus traditionnel des instruments vendéens - lequel serait, si l'on en croit l'auteur, en train de renaître depuis le début des années 80... Une étude technique sur les vielles rondes et plates, un historique de l'instrument et une bibliographie composent une plaquette, par ailleurs agréablement illustrée.

• **La musique classique de l'Inde du Nord** (dossier conçu par Louise Gunnell, avec la participation du Shivu Taralagatti et Alain Swietlik). Revue documentaire BT2 - Bibliothèque de Travail pour le Second degré - n° 207 (P.E.M.F. - B.P. 109, 06322 Cannes La Bocca Cedex). 48 pages, nombreux tableaux et illustrations.

Destinée aux lycéens et aux enseignants aussi bien qu'aux bibliothèques et aux centres de loisirs, cette excellente petite revue documentaire nous propose un dossier fort bien conçu sur la musique classique de l'Inde du Nord, la musique dans la vie quotidienne en Inde, la musique hindustani, les diverses approches possibles de la culture indienne. Une cassette d'accompagnement est également disponible.

Une excellente introduction à ces musiques.

- **Joseph KOSMA (1905-1969), un homme, un musicien** (sous la direction de Maurice Fleuret). La Revue Musicale, quadruple numéro : 412-413-414-415.

Joseph Kosma ne fut pas seulement le compositeur du "standard entre les standards". Grand admirateur de Bartôk et de Hanns Lisler, ne rêva-t-il pas longtemps d'un "folklore urbain", genre honni entre tous par les bons musicologues ? Ainsi nous laisse-t-il plus de deux cents chansons... Il composa également une dizaine de musiques pour le ballet (sait-on, par exemple, que le thème des *Feuilles mortes* est emprunté de la musique du *Rendez-vous*, ballet écrit en 1945, sur un argument de Jacques Prévert ?), quelque cent trente (!) musiques de film, une cinquantaine de musiques de scène (pour le théâtre, la radio, les télévisions française et américaine), de la musique de chambre, des œuvres symphoniques, six opéras - dont un pour enfants *Le jeu de cirque : l'éléphant qui ne sait plus barrir* (signalons, eu égard à la vogue actuelle du genre et à toutes fins utiles, qu'il a été publié en France par les éditions Pro Musica).

Concourent au portrait de l'homme des textes de Kosma lui-même (extraits des *Carnets*, articles, interview...), de nombreux hommages ou souvenirs (par Marie Kosma, Marc Soriano, Bruno Brévan, Michel Philippot, Frédéric Robert, Pierre Dumayet...) ainsi que de très nombreux témoignages d'interprètes ou d'amis (d'Irmgard Seefried à Jean Gergely). Chansons et mélodies sont présentées par Maurice Fleuret, Lucien Adès et Thierry Montagne ; Elisabeth Manche et Antoine Duhamel nous entretiennent du compositeur de musiques de film ; Jean-Louis Barrault, Yvette Chauviré, Jacques Gaucheron, Maurice Fleuret, Théodor Guschlbauer, Antoine Goléa évoquent le compositeur lyrique et dramatique ; Henry Barraud, Kalman Szekeres et Michel Philippot nous présentent la musique de chambre.

Un catalogue de l'œuvre et une discographie sélective complètent ce volume, dans lequel - n'ayons garde de l'oublier ! - est encartée une fort spirituelle chanson (inédite) de J. Prévert et J. Kosma *L'éclipse*.

Francis Cousté

*

* *

Création de l'Association "CONSERVATOIRES DE FRANCE"

A l'initiative d'une cinquantaine de directeurs de conservatoires et d'écoles de musique, de danse et d'art dramatique, l'association "CONSERVATOIRES DE FRANCE" s'est créée en vue d'établir une coordination pédagogique et administrative entre les établissements adhérents ainsi que pour assurer la défense des intérêts moraux et matériels de leur profession.

Le programme d'action 1989-1990 arrêté au cours de l'Assemblée Générale Constitutive, réunie à Créteil le 9 octobre 1989, s'articulera autour de quatre priorités :

– la filière culturelle dans la réforme du statut des personnels de la Fonction Publique Territoriale,

– les perspectives européennes et l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse,

– la formation pédagogique des personnels enseignants et leurs conditions de recrutement,

– la collaboration avec le milieu scolaire.

L'urgence de ces dossiers a suscité une volonté d'action structurée en vue de formuler un ensemble de propositions concrètes aux différents partenaires de la vie culturelle.

Les participants ont insisté sur la nécessaire réflexion collective des directeurs des conservatoires et des écoles de musique et de danse, négligée jusqu'alors.

Le bureau est ainsi composé :

Président : Eric SPROGIS, Directeur du Conservatoire National de Région de Poitiers.
Vice-président : Marc-Olivier DUPIN, Directeur de l'Ecole Nationale de Musique et de Danse de Créteil.
Secrétaire : Marie-Claude SEGARD, Directrice de l'Ecole Nationale de Musique et de Danse de Calais.
Secrétaire-adjoint : Patrick CHOQUET, Directeur de l'Ecole Municipale de musique de Bézons.
Trésorier : Jean-Marie COLIN, Directeur de l'Ecole Municipale de Musique agréée de Palaiseau.
Trésorier-adjoint : René RAINOUARD, Directeur du Conservatoire National de Région de Reims.

"Conservatoires de France"
Ecole Nationale de Musique et de Danse
43, rue du Onze Novembre - 62100 Calais
Tél province : 21 34 91 37

LES INSTRUMENTS MIDI ET LA COMPOSITION EN ATELIER MUSICAL

par **Jean-Pierre DAMBRICOURT** (1)

De nombreux collègues mènent à présent des expériences pédagogiques autour de la lutherie électronique et informatique. Les synthétiseurs, échantillonneurs, boîtes à rythme, enregistreurs de séquences numériques (ou séquenceurs), ordinateurs musicaux... dont les Conseils Généraux dotent volontiers les collèges sur présentation d'un projet éducatif, recèlent des possibilités musicales intéressantes et des potentialités pédagogiques très riches.

Cet article n'a d'autre ambition que de "synthétiser" les diverses utilisations d'un tel matériel avec les élèves. Il s'attardera toutefois sur un aspect important de la démarche pédagogique qu'autorisent les instruments MIDI (2) : la composition de bandes sonores originales en atelier.

CLAVIERS

Il existe plusieurs types de synthèse sonore disponibles sur le marché des instruments MIDI :

– la synthèse par addition d'ondes sonores et filtrage de fréquences dite synthèse "analogique" (ex. : synthétiseur ROLAND α Juno 2).

– la synthèse par modulation de fréquence où une ou plusieurs ondes sonores en modulent une ou plusieurs autres selon des combinaisons appelées algorithmes dite synthèse "numérique" (ex. : synthétiseur YAMAHA DX 7 ou expandeur (3) YAMAHA TX 81 Z).

– la synthèse par échantillonnage, intégrant les deux synthèses précédentes, consistant à juxtaposer le maximum d'échantillons d'une onde sonore quelconque afin d'en construire un modèle le plus fidèle possible (ex. : échantillonneur ou "sampler" KORG DSS 1).

– des synthèses combinant les types précédents comme la synthèse "linéaire arithmétique" du synthétiseur ROLAND D 10 ou D 20, à la fois synthèse analogique et synthèse par modèles d'ondes échantillonnées (4).

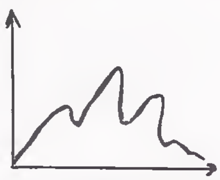
Ces différents types de synthèse, qui se ramènent en définitive à trois voire deux grands types (la synthèse analogique et la synthèse numérique), induisent des performances musicales très contrastées. Inutile d'espérer fabriquer un son de cloche avec un synthétiseur "analogique" (qui est bien sûr un appareil entièrement numérisé) ou un son grave moëlleux avec un synthétiseur "numérique". La caractéristique du son de cloche réside dans son spectre désaccordé, autrement dit comportant de nombreux sons inharmoniques. Seuls les synthétiseurs numériques offrent la possibilité d'introduire des fréquences non-multiples de la fondamentale. Inversement, seuls les synthétiseurs analogiques permettent de filtrer suffisamment les fréquences aiguës afin d'obtenir les sons graves et profonds recherchés.

Ces différences bien connues entre synthétiseurs analogiques et synthétiseurs numériques n'empêchent pas ces instruments de demeurer de puissants outils d'initiation à l'acoustique et à ce qu'il faut nommer la "psycho-acoustique", sachant qu'il n'y a pas forcément de corrélation entre le signal sonore physique tel que numérisé par le synthétiseur et le signal sonore perçu (5). Deux types d'exercices préparatoires à la synthèse proprement dite sont envisageables, correspondant à deux notions acoustiques fondamentales : des exercices visant à la maîtrise de la notion de "forme d'onde" et des exercices visant à la maîtrise de celle d'"enveloppe du son". Les logiciels se rapportant à chaque synthétiseur permettent de visualiser sur un écran vidéo la multitude de formes d'ondes et d'enveloppes possibles. Il peut s'agir de comparer la forme d'onde ou l'enveloppe de deux sons en mémoire, de les modifier en référence à un troisième son ; inversement, de partir d'un son imaginé dans l'abstrait et de créer une forme d'onde et une enveloppe adéquates (cf. ex. 1 et 2). En ce qui concerne la synthèse sonore elle-même, les synthétiseurs analogiques offrent uniquement de partir d'un son pré-fabriqué, stocké en mémoire tandis que les synthétiseurs numériques, en plus de cette possibilité, offrent aussi de partir d'une onde pure sinusoïdale et donc de créer un son *ex nihilo*. Les synthétiseurs analogiques sont

traditionnellement plus faciles d'emploi que leurs homologues numériques, étant donné le moins grand nombre de paramètres à considérer. L'expérience avec les élèves montre que la démarche la plus efficace demeure de chercher tous azimuts, suivant une libre intuition, et lorsqu'un son intéressant se profile, de l'optimiser en examinant méthodiquement chacun des paramètres (cf. ex. 3).

Exemple 1 : forme d'onde

état de la vibration
sonore à l'instant t



durée

– de la forme de l'onde dépend le timbre

 : son proche de celui d'une flûte

 : son proche de celui d'une clarinette

 : son proche de celui d'une trompette

– de la fréquence périodique dépend la hauteur

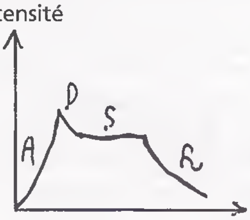
 plus aigu que 

– de l'amplitude de l'onde dépend l'intensité

 plus fort que 

Exemple 2 : enveloppe de volume

intensité



durée

A : attaque (attack)
D : affaiblissement (decay)
S : entretien (sustain)
R : terminaison (release)

Exemple 3 : synthèse sonore d'un cri d'oiseau avec le Roland α Juno 2 dûe à un élève de quatrième.

nom du son : OISEAU — dérivé de :
valeur des paramètres : — groupe M, banque 7, son n° 3

DCO RNG	4'	VCF LFO	105
DCO LFO	127	VCF KYBD	14
DCO ENV	127	VCF AFTR	00
DCO ENV		VAC LEVL	127
DCO AFTER	15	VCA ENV	
DCO BEND	02	VCA AFTR	01
PULSE	03	CHORUS	OFF
SAWTOOTH	00	CRS RATE	53
SUB	00	LFO RATE	97
SUB LEVEL	00	LFO DELY	00
NOIS LVL	00	ENV T1	45
PW/PWM	121	ENV L1	127
PWM RATE	56	ENV T2	71
HPF FREQ	01	ENV L2	00
VCF FREQ	125	ENV T3	74
VCF RESO	127	ENV L3	00
VCF ENV	90	ENV T4	59
VCF ENV		ENV KYBD	09

Remarque : ce son est à jouer dans un registre aigu par petits coups sur les touches.

BOITES A RYTHMES ET SEQUENCEURS

Les boîtes à rythmes consistant en des modules indépendants comme la ROLAND TR 505 ne permettent pas la reproduction d'un motif "irrationnel" joué en direct. Il faut alors, si cela est possible, "quantifier" le motif en le décomposant du point de vue métrique (de façon à retrouver des valeurs praticables par la machine) et/ou modifier proportionnellement le tempo (cf. ex. 4). Les boîtes à rythmes incorporées aux claviers (comme celle du synthétiseur ROLAND D 10 ou D 20) et les séquenceurs (que ce soit le séquenceur à deux pistes superposables YAMAHA QX 21 ou les logiciels PRO 24, CREATOR ou NOTATOR) rendent réalisable la reproduction d'un motif quelconque. La fonction de quantification d'un motif mélodique ou rythmique propre à ces appareils, qui fonctionne en permanence sur les modules de boîte à rythme indépendants, consiste à répartir les valeurs dans des "cases" d'une durée définie. Si je choisis une quantification à la croche, les noires de mon motif vont se ranger dans la case la plus proche, donc sur le temps ou à contretemps, en fonction de la justesse de mon interprétation ; si je joue des doubles-croches, elles se rangeront, si je suis un piètre exécutant, à raison de une, deux ou trois doubles-croches par case. Deux ou trois valeurs tombant dans une même case seront alors entendues simultanément lors de l'exécution par la machine. Boîtes à rythmes et séquenceurs permettent également de séquencer note à note ou case par case une structure quelconque (la maîtrise du clavier ou, plus généralement, du geste instrumental n'est plus alors requise).

La quantification, plus ou moins fine selon les appareils ou les logiciels, produit dans tous les cas, en direct comme pas à pas, une exécution ultra-précise, "mécanique", du

motif séquencé, ce qui s'avère souvent gênant pour beaucoup de styles musicaux différents de certaines musiques rock ou de variétés. Cette fonction a par contre un avantage appréciable en dehors du fait qu'elle peut devenir un outil très attrayant d'initiation au solfège par le biais d'exercices progressifs ou de transcriptions/orchestrations diverses [6] : elle permet de synchroniser sans aucune difficulté plusieurs sources sonores et donc de gagner un temps précieux de mise en place [7]. Encore faut-il que le synthétiseur soit multi-timbral pour envisager une véritable orchestration, ce qui implique parfois l'achat d'éléments complémentaires ! (la première génération des célèbres synthétiseurs YAMAHA DX 7 pouvait exécuter jusqu'à 16 notes sumultanément mais toutes de même timbre). La quantification, de par son principe même qui est de stocker des informations numériques et non les sons eux-mêmes, met à disposition, en outre, des opérations de déplacement, d'effacement, d'insertion, de surimpression (mixage), de chaînage, de répétition d'une structure musicale ainsi que des opérations de correction d'une seule note (éventuellement au sein d'un accord) du point de vue de la hauteur, du timbre, de la durée, de l'intensité et de la sensibilité à la force d'enfoncement de la touche.

Exemple 4 : rythmes "irrationnels" avec la boîte à rythmes Roland TR 505

Un quintolet de croches au sein d'une mesure à quatre temps au tempo noire = 60 sera considéré comme cinq croches au tempo noire = 75 (le quintolet de croches dure 2 s. donc une croche du quintolet vaut 2/5 de s. ; comme il y a 150 fois 2/5 dans une minute, le tempo de la croche de quintolet convertie en valeur rationnelle sera de 150 à la croche soit 75 à la noire). On programmera ainsi 5 mesures à 1/8 en procédant aux changements de métrique appropriés (touches [scale] et [last stepl]). Toutes les autres valeurs seront multipliées par 75/60 soit 5/4. Une noire occupera ainsi toute une mesure à 5/16, une croche, toute une mesure à 5/32, et si des pas équivalents à la quadruple-croche sont nécessaires pour noter des doubles-croches, pas, que ne possède pas la machine, il est possible de multiplier le tempo par 2 et, avec lui, toutes les valeurs. Cela devient rapidement très compliqué, quasi-impossible même lorsque l'on décide par exemple d'introduire un septolet de croches à la mesure suivante. Il faut alors trouver un multiple commun de 75 et 105 (60 fois 7 sur 4) praticable par la machine en termes de tempo, sachant que celui-ci ne peut dépasser 247 à la noire, et en termes de taille de pas, sachant que la plus petite valeur de quantification est la triple-croche !

LA COMPOSITION DE BANDES SONORES ORIGINALES

Originales n'est peut-être pas le mot juste s'agissant de qualifier les bandes sonores que les élèves ont élaborées. Le terme ne fait pourtant que prendre acte d'un phénomène de réminiscences, conscientes ou inconscientes de la part des compositeurs, propre à un grand nombre de musiques. Le principe de la démarche et, je crois, son intérêt pédagogique consiste à partir de l'analyse auditive voire du texte, lorsque celui-ci est à la portée des enfants, de musiques typées.

Cette phase du travail sur les instruments MIDI est évidemment la plus délicate mais aussi la plus riche. Une fois les élèves familiarisés avec le maniement des divers appareils, une fois quelques sons inédits synthétisés, quelques petites structures musicales séquencées, librement inventées ou transcrites d'aprers un modèle, une fois quelques plages rythmiques programmées (première étape déjà très fructueuse du point de vue des problèmes de tout ordre, acoustiques, techniques, logiques et esthétiques, rencontrés par les enfants), il importe de passer au stade de la composition proprement dite.

Plusieurs types de projets peuvent être définis : sonorisation d'un diaporama, bande-son d'un film (dans le cadre d'un PICAV) ou d'un spectacle de danse, arrangements de chansons (en vue du cours ou d'un concert)... Il est possible de monter la bande sonore sur cassette ou de la programmer intégralement et de la faire exécuter en direct par les instruments MIDI. Ceux-ci offrent en outre la possibilité de jouer simultanément "par dessus" les programmes. Un ou deux élèves (non-pianistes) peuvent dès lors interpréter une mélodie ou une ligne de basse succinctes. Notons que les magnétophones à cassettes 4 pistes présentent de remarquables performances techniques et rendent aisé le mixage d'un instrument acoustique ou d'une voix et d'un programme pour instruments numériques. Les sources sonores "vivantes", lorsqu'elles sont intégrées à un programme de musique synthétique, atténuent considérablement son aspect artificiel ou mécanique.

Les instruments MIDI sont, par construction, très adaptés à la musique rock ou de variétés et à la musique électroacoustique. Ils le sont relativement peu à la musique de jazz ou aux musiques non-européennes sauf exceptions comme le jazz symphonique ou certaines musiques traditionnelles de danse. Ils sont quasiment inaptes à la musique classique, du moins à ce qu'on entend couramment par ce terme : les timbres (mis à part celui du piano numérique) ne sont pas suffisamment "réalistes" faute de varier de manière significative avec la hauteur, la durée, et surtout le mode d'articulation. Faire du faux bois en plastique n'a, toutefois, que peu d'intérêt. Une attitude conséquente consiste soit à "revisiter" certaines œuvres se rattachant à des genres, des époques ou des cultures identifiables avec les moyens qui sont ceux de ces instruments, soit à pratiquer un "langage" musical résolument contemporain, inspiré de la musique électro-acoustique ou de la muusique rock, en renforçant et en développant ces moyens [8].

Les élèves ont ainsi travaillé sur la partition du premier prélude du "Clavier bien tempéré" de Jean-Sébastien Bach

en tâchant à dépasser la simple "instrumentation". J'enregistrais un premier fragment de ce morceau tandis qu'un élève modifiait le timbre en direct de façon continue en jouant essentiellement sur l'enveloppe et la brillance du son. J'enregistrais alors un second fragment, tuilé au premier et synchronisé avec lui, sur une autre piste du magnétophone à cassette tandis que le nouveau timbre, proche du premier, étant modifié de la même manière, et ainsi de suite jusqu'à la fin du morceau. Le mixage a consisté à faire naître les fragments les uns des autres, le premier fragment disparaissant alors que le second apparaît, le tout sans solution de continuité. Le résultat est une anamorphose de timbres en évolution constante. Dans un second temps, les élèves découvraient que Schubert s'était servi de ce "matériau" comme accompagnement de la mélodie de "l'Ave Maria". La mélodie a alors été "orchestrée" selon les mêmes principes et insérée lors d'une reprise du prélude. Dans le même ordre d'idées, l'introduction du poème symphonique de Richard Strauss, "Also sprach Zarathustra", a été réinterprétée d'une façon humoristique en faisant notamment intervenir le thème de la musique du film "Superman" basé, comme le motif initial de "Zarathustra", sur une quinte ascendante.

S'agissant de la démarche plus axée sur les musiques d'aujourd'hui, les élèves ont analysé auditivement la structure de pièces de musiques dites "répétitives" (essentiellement des œuvres de Steve Reich et de Terry Riley), des pièces de musique électroacoustique (en particulier, "Tremblement de terre très doux" de François Bayle), des blues chantés par James Brown et certaines pièces de Jean-Michel Jarre. Ils les ont ensuite "recréés" avec de nouveaux matériaux musicaux. L'enseignant est ici forcé d'intervenir pour rectifier ou compléter certaines propositions et pour résoudre les inévitables problèmes d'harmonisation tonale des musiques rock ou de variétés. Esthétiquement parlant, ces procédés sont peut-être contestables mais ils produisent des résultats et permettent, de surcroît, une approche "active" des "langages" musicaux. Ajouter à cela les questions de concordance entre musique et image ou entre musique et danse, suivant les projets, et nous avons un terrain excellent de sensibilisation à des problèmes artistiques de toute nature.

INVITE

Ce travail ne peut être évidemment mené qu'en atelier. Il est pourtant susceptible de rejaillir sur le cours d'éducation musicale lui-même dans la mesure où il pourra servir de support à des exercices rythmiques, vocaux, d'audition ou d'improvisation. Des projets tels que PAE ou PICAV peuvent le faire s'adresser à un plus grand nombre d'élèves si bien qu'un élève de collège peut raisonnablement espérer avoir approché ces instruments de près ou de loin durant son cursus. La lutherie MIDI ouvre en tout cas d'intéressantes perspectives dans le domaine de la création musicale, peu accessible en dehors d'activités d'improvisation. Sans faire preuve d'une foi aveugle dans les vertus musicales des technologies numériques, de toute manière bridées par des impératifs économiques, ce compte-rendu provisoire souhaite simplement avoir donné le goût d'expérimenter leur valeur pédagogique.

NOTES

(1) Professeur de musique à l'Ecole Normale de Seine-Maritime, a animé un atelier de musique électroacoustique et d'informatique musicale au collège Ch. Gounod à Canteleu de 1987 à 1989.

(2) MIDI signifie : Musical Instrument Digital Interface, interface numérique pour instrument de musique. Norme internationale permettant la circulation des données numériques traduisant les informations musicales entre les instruments, par exemple entre un séquenceur et un synthétiseur ou entre deux synthétiseurs.

(3) Un expandeur est un synthétiseur sans clavier pilotable par tout type de clavier compatible MIDI.

(4) Ce synthétiseur comporte également un modulateur en anneau qui permet de réaliser un type spécial de modulation d'amplitude.

(5) Un même son écouté au casque en prise directe sur le synthétiseur et écouté dans une pièce au travers d'un amplificateur pourra sembler très différent. Un autre phénomène psycho-acoustique bien connu est la variation du timbre en fonction de la hauteur, phénomène que les synthétiseurs, qui prévoient pourtant la "pondération" du clavier, contrôlent encore très difficilement.

(6) Il y a toute une pédagogie du solfège à développer à partir des instruments MIDI. Les logiciels éducatifs proposés par les grandes maisons d'édition concernent majoritairement les MI 5 et TO 7 aux possibilités musicales notoirement limitées et non compatibles MIDI. S'agissant de la boîte à rythmes, je renvoie à l'article d'Yvette Curtil, "La boîte à rythmes – pédagogie différenciée et évaluation formative", *l'Education Musicale* n° 339/340 juin-juillet 87.

(7) Le logiciel NOTATOR (logiciel multi-piste doté de possibilités de notation musicale s'il est relié à une imprimante) propose d'ailleurs une fonction "humanize" qui consiste à réintroduire un très léger flou (donc de très légers décalages temporels) dans l'interprétation une fois le motif rythmique ou mélodique quantifié. Il est piquant de savoir que c'est la machine qui "humanise" !

(8) L'expander YAMAHA TX 81 Z propose par exemple de gérer l'intensité et le nombre d'échos d'un son et ainsi de suite, de demi-ton en demi-ton jusqu'à la double octave, ceci vers l'aigu comme vers le grave. C'est le type même de moyen musical propre aux instruments numériques dont je veux parler.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

– Les éditions **Billaudot** nous ont offert pour la rentrée : de **Michel Vergnault** le niveau **"Moyen"** de son **Cours de Formation Musicale** publié dans la collection de la *FNUCMU*, volume intitulé **Lecture, Rythme, Analyse.**
Ceux qui connaissent bien la qualité et les limites de la série seront très agréablement surpris par l'abondance et la variété du contenu de ce volume. On lira d'abord avec intérêt la préface et les suggestions pédagogiques de *Michel Vergnault.* "Ce volume..., sans négliger de cultiver les automatismes, est beaucoup plus orienté vers l'interprétation par l'analyse harmonique, mélodique et rythmique de manière plus approfondie, et par l'usage intensif de nombreux textes de 36 auteurs de Jannequin à cette fin du XXe siècle." On trouvera donc dans ce recueil, outre des rappels de théorie et d'analyse ainsi que des textes écrits spécialement, de très nombreux textes d'auteurs utilisables tant pour la dictée que pour la lecture dans les différentes clés, l'analyse et... la culture musicale ! La lecture verticale n'est pas négligée, tant s'en faut, grâce à des exercices spécifiques mais aussi beaucoup de textes d'auteurs. On notera en particulier à partir de la 13e leçon la présence systématique d'un Choral de Bach par leçon, ce qui eût fort réjoui Maurice Martenot, mais réjouira autant les élèves que les professeurs utilisateurs de ce volume. Bref, 56 pages bourrées de musique autant que de technique.

– Le **volume n° 5** de la collection **Lire, Entendre, Analyser** de **Jean-Clément Jollet**, aux mêmes éditions **Billaudot** est, dans un autre genre, non moins remarquable. J'ai déjà présenté (E.M. Novembre 88) les autres volumes de cette collection. Ce recueil comprend six œuvres, de Bach à Britten. A partir de ces six œuvres, Jean-Clément Jollet bâtit, pour chacune, un cours complet de formation musicale comprenant audition de l'œuvre, mémorisation-dictée, dépistage de fautes, lectures, analyse-théorie. Le livre du maître est une mine pour construire des cours "à la carte". Le livre de l'élève contient tout ce qui est nécessaire : dictées préparées, grilles pour l'analyse, lecture chantée, le tout dans un respect total de l'œuvre présentée. Six œuvres seulement, dira-t-on, mais de quoi nourrir toute une année. Pour les déchiffrages vocaux, il suffira de suivre le judicieux conseil de l'auteur : puiser, par exemple, dans des recueils de mélodies...

– Enfin, dans la même collection que le volume précédent, collection *Formation musicale Solfège* dirigée par *M. Bleuse, J. Dauchy* et *A. Holstein*, le même éditeur, **Gérard Billaudot**, nous présente un **Dossier de Formation musicale sur : L. v. Beethoven, Concerto n° 3** *(1er mouvement) pour piano et orchestre*, préparé par **A. Holstein** et **J.C. Jollet**.
C'est avec autant de curiosité que d'intérêt que j'ai ouvert ce recueil. J'utilise en effet régulièrement le premier mouvement de ce concerto qui est particulièrement riche à la fois musicalement et solfègiquement ainsi que par l'économie du matériel thématique mis en œuvre par Beethoven. Je n'ai pas été déçu, et c'est peu dire. Le livret de l'élève comprend un exemplaire de la partition comportant : des indications très succinctes de travaux solfègiques possibles, des parties vides qui feront l'objet d'exercices d'audition écrits, des indications d'analyse formelle à compléter, un plan du mouvement, sur un carton dépliant séparé, à compléter à l'audition ou, à défaut, à la lecture de la partition.
Le livret du professeur comprend : un lexique des types de travaux proposés, un répertoire classé des travaux proposés, un exemplaire complet du plan de mouvement, permettant la correction de celui de l'élève, le texte des exercices d'audition laissés en blanc dans la partition de l'élève.
Le matériel mis à la disposition de l'enseignant est donc de toute première valeur. Situer un niveau pour l'utilisation de ce travail ne signifie pas grand chose. Disons qu'en Ecole de Musique, on pourra s'en servir à partir de Préparatoire (= P 2 dans les catégories de l'Union) jusqu'en Moyen ou même Supérieur : soit en utilisant seulement le livre du professeur pour préparer un cours adapté aux petits niveaux, soit en utilisant l'ensemble (à partir d'Elémentaire 2 ou Moyen).
Je me permets également de signaler que les deux recueils précédents peuvent rendre de grands services aux professeurs de l'Education Nationale, tant pour les collèges que pour les Lycées : les professeurs auront intérêt à acheter l'ensemble livre du maître / livre de l'élève pour préparer leurs cours, et ce sera l'occasion de faire découvrir aux élèves telle ou telle œuvre avec le soutien d'ouvrages fort bien faits.

– Les Editions **Alphonse Leduc** nous proposent, de **Jean-Pierre Couleau** dans la collection *L'Heure de Formation Musicale*, un **cours complet de Théorie** allant de Débutant 1 à Elémentaire 2 / Fin d'Etudes du Premier cycle.
L'auteur ne fait pas œuvre de novateur mais propose pour chaque degré un résumé clair et précis des notions exigées par le programme de la FNUCMU. Les explications devront donc être fournies par le professeur, mais ces recueils seront un fort utile aide-mémoire pour les élèves.

– Les ouvrages de Jean-Pierre Couleau seront fort efficacement complétés par les **Exercices Pratiques de Théorie Musicale d'Yvon Le Prev** publiés aux mêmes éditions **Alphonse Leduc**. Nous disposons pour l'instant des deux premiers cahiers : Très facile et Facile. Le premier cahier permet d'acquérir les principales connaissances de métrique binaire et d'intervalles, le deuxième aborde les mesures ternaires, les intervalles jusqu'à l'octave avec leurs renversements et les premières notions de tonalité et de modalité. Ces cahiers sont constitués de séries d'exercices systématiques à effectuer sur le cahier lui-même. Certains pourront être rebutés par le caractère "traditionnel" de ces ouvrages. Je pense qu'ils ne remplacent certes pas le travail sur les œuvres mais permettent une systématisation et un classement des connaissances qui rendra ce travail plus fructueux. Tout dépend de la présentation qu'on en fera et de l'esprit qu'on saura y mettre.

– Aux éditions **Henry Lemoine**, nous accueillons avec plaisir le deuxième volume de **J'aime la musique**, première initiation des tout-petits, par **Cléo** et avec les illustrations de **Margot**. Comme dans le volume précédent, il y a à la fois présentation

des instruments, visualisation des graphismes tant pour la lecture de notes que pour la lecture rythmique avec accroche par des jeux mnémotechniques et des historiettes. L'insistance sur la mémorisation ne peut qu'être louée. On reste un peu sur sa faim, cependant : on aimerait savoir comment les auteurs mettent en œuvre leur méthode. A l'âge de l'initiation, il est bien difficile de séparer savoir et savoir-faire : on aimerait un livret du maître pour accompagner ces recueils ou, pourquoi pas, une vidéo-cassette nous montrant les auteurs à l'œuvre avec des enfants.

— Aux mêmes éditions **Lemoine**, nous trouvons, le **Jean-Marie Versini** et **Anny, Top Enfants N° 1**, 12 chansons avec paroles et musique pour guitare (tablatures), piano, flûte à bec, les instruments étant utilisés ensemble ou séparément. Il s'agit des chansons enfantines traditionnelles, de "Au Clair de la Lune" à "Nous n'irons plus au Bois". Une cassette de l'accompagnement est également disponible en option. On ne peut qu'applaudir au projet qui remet en valeur de jolies chansons parfois injustement méprisées et qui font partie du patrimoine commun. Malheureusement, des faiblesses ou des maladresses dans la réalisation harmonique appellent quelques réserves vis-à-vis d'une réalisation pourtant prometteuse.

— Les éditions **Van de Velde** continuent la publication du **Musicollège**, *"L'activité musicale réelle"* de **Jean-Pierre Blaise, Yves Audard** et **Annie Caussin.**
Je n'avais pas eu jusqu'à présent l'occasion de présenter dans ces colonnes cette collection pourtant remarquable. C'est au volume destiné à la classe de 4e que je m'arrêterai plus particulièrement car il vient d'être complété par un disque qui constitue un instrument de travail captivant. Le *Musicollège* veut réaliser la synthèse de l'ensemble du travail à la fois solfégique et d'ouverture aux musiques les plus diverses à mener avec les élèves, ceci en privilégiant une découverte des formes par les pratiques vocales et instrumentales les plus variées. Quand on sait la difficulté que représente l'initiation à la musique des classes de 4e, on n'est que plus admiratif devant le travail de l'équipe qui a réalisé cet outil varié et adaptable au plus grand nombre de situations. Venons-en au disque : pas de synthétiseur ultra-perfectionné, de nappe de violons artificiels étalés comme de la confiture ou de boîte à rythme lancinante : de vrais instrumentistes avec de vrais instruments, un orchestre véritable, un orgue historique, bref, une qualité sonore qui fait plaisir et respecte pleinement les élèves... et les maîtres !
Tout un travail passionnant d'écoute, de recréation et même de création peut être entrepris à partir de ce disque. Il faudra disposer si possible de matériel de bonne qualité pour tirer tout le parti possible de ce remarquable enregistrement. Une dernière remarque : ce Musicollège ne devrait pas être réservé aux collèges mais pourrait prendre place dans les classes de Formation Musicale de nos Ecoles de Musique non pas pour remplacer le cours mais pour le nourrir : ce devrait être très profitable pour les niveaux Préparatoire ou/et Elémentaire.

— Dans la collection *Chorales et Ensembles instrumentaux* dirigée par **J.P. Blaise** et **Y. Audard**, les éditions **Van de Velde** publient : **Pachamama**, suite pour deux récitants, chœur, flûtes à bec, flûtes de Pan et percussions, accompagnement de quenas, zampnas, guitares, harpes, mandolines, tinya et bombo sur cassette, enregistrement effectué à Lima (Pérou), de **F. Aliaga**, ethnologue, directeur honoraire du ballet Sol del Perù, **E. Aliaga** et **D. André**. J'ai rendu compte dans un précédent numéro de l'EM (septembre-octobre 89), du premier volume de cette collection **"Un certain air de liberté"**. Dans le même esprit, voici une suite destinée à faire revivre pour nos élèves la civilisation andine, depuis son plus lointain passé jusqu'à aujourd'hui. La durée totale des poèmes et des musiques est de 28 minutes, mais l'ensemble peut être raccourci. Les parties instrumentales ne présentent pas de difficulté, mais le recours à la cassette est indispensable pour soutenir l'ensemble et recréer une ambiance la plus authentique possible. Cette cassette, remarquablement enregistrée suscite par elle-même le plus grand intérêt et ne devrait pas manquer de passionner les élèves. Etant donné l'alliance possible avec d'autres disciplines (réalisation des costumes, de certains instruments de musique, récitation de poèmes...), cette suite pourrait faire l'objet d'un P.A.E. C'est toute une civilisation qui est évoquée dans un travail tout à fait remarquable digne d'intéresser autant les collèges que les Conservatoires.

FAC-SIMILE

— Plusieurs éditeurs ont déjà entrepris de nous reproduire les éditions originales d'œuvres du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Les Editions **Billaudot** se lancent à leur tour dans cette voie en publiant les **Concerts Royaux** par **François Couperin**, les **Pièces de clavecin en concerts** avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon par **M. Rameau**, et **l'Art de Préluder** sur la Flûte Traversière, sur la Flûte à Bec, sur le Hautbois et autres instruments de Dessus par **M. Hotteterre.**
De ces publications, nous retiendrons surtout la dernière : cet Art de Préluder de Jacques Hotteterre est tout à fait passionnant en ce qu'il allie constamment les remarques théoriques et les exemples musicaux. Quoi de plus instructif pour entrer dans l'esprit de ce début du XVIIIe siècle que de se laisser guider pas à pas dans les chemins de l'improvisation du "Prélude de caprice", qui "doit estre produit sur le champ sans aucune préparation". Il ne reste plus qu'à prendre son instrument pour être à son tour initié...

REIMPRESSION DES FONDS ROUART-LEROLLE ET MAURICE SENART

— J'avais déjà signalé dans le numéro de septembre-octobre que les éditions **Salabert** avaient entrepris de remettre à disposition un certain nombre de titres du fond *Rouart-Lerolle*. Nous voici de nouveau comblés : d'**Albéric Magnard**, voici la **sonate op. 20** pour violoncelle et piano, datant de 1910, œuvre ample et lyrique. Du même, voici le **trio op. 18** pour piano, violon et violoncelle, légèrement antérieur (1905).

— Avec **Jean Cras** et sa **Légende** pour violoncelle et piano, c'est le fond *Maurice Sénart* qui revient au jour. On ne saurait trop remercier les éditions **Salabert** de nous restituer ces œuvres de deux compositeurs disparus prématurément, et pourtant dont l'œuvre n'est pas celle de petits maîtres. C'est une certaine musique française qui revit pour nous. De **Jean Cras**, nous avons également la **Flûte de Pan**, pour piano et chant sur quatre poèmes de **Lucien Jacques**, et **Image** pour chant et piano, paroles d'**Edouard Schneider.**

— Toujours du fond Maurice Sénart, voici également la **Sonate** pour violon et piano op. 64 de **Ch. Koechlin**, dédiée à Gabriel Fauré, œuvre lumineuse s'il en est de ce musicien tellement méconnu.

— Du fond *Rouart-Lerolle* également, mais plus proche de nous dans le temps, voici les **Poèmes de la Pléiade**, deux recueils de

Jacques Leguerney, publiés pour la première fois en 1948. Les poèmes sont de Ronsart et de Philippe Desportes. Les dédicaces – à Pierre Bernac, à Louis Beydts, disent bien l'esprit de cette œuvre. Une musique rare dans le droit fil de la mélodie française. Est-il permis d'écrire ainsi en 1948 ? Eh ? qu'importe si c'est beau ! Il existe un quatuor de Jacques Leguerney, enregistré jadis (vers 1960) chez Lumen, par le Quatuor Pro Arte. J'avais acheté ce disque par hasard, et le connais aujourd'hui par cœur...

PIANO

— Dans la collection *Children's Classic Piano*, voici **Les Thèmes Classiques les plus célèbres**, arrangements faciles pour le piano par **Hans-Günter Heumann**. Editions **Henri Lemoine**. "Grâce à cette collection, la technique du jeune pianiste bénéficiera d'arrangements soignés". La préface n'est pas démentie par le contenu du volume. J'avoue être personnellement allergique à ce genre de bricolage. Mais pour ceux qui aiment, voici en tous cas un recueil honnête.

— **Cinq Petites Pièces** pour piano, **Ivan Patachich**, Ed. **Leduc**. Cinq pièces fort courtes aux titres évocateurs : *Danse de chèvre* (à 5 temps), *Berceuse, la Danse dépareillée, Danse bulgare, Aubade*. Niveau facile. Musique vivante et propre à former l'oreille à des sonorités et des rythmes d'Europe centrale.

— **Onze Pièces** dans le style religieux et une transcription du Messie de Haëndel, op. 72, de **Charles Valentin Alkan**, Ed. **G. Billaudot**.
Le portrait de l'auteur, publié en médaillon, le ferait passer pour une... vieille barbe ! Ce grand pianiste français du XIXe siècle méritait-il de sortir de l'oubli avec ces pièces pour orgue, harmonium ou piano (sans pédalier) ? A nos lecteurs de le dire. Une curiosité à découvrir, en tous cas, même si ce style peut paraître délicieusement désuet.

— **Le Clavier bien tempéré, J.S. Bach**, analyse et mise en page de **Marcel Bitsch. Editions Leduc.**
J'ai déjà dit tout le bien que je pensais de cette réalisation dans le numéro de septembre-octobre. Grâce aux deux nouveaux volumes parus, nous voici en possession des Préludes et Fugues 1 à 12. Rappelons qu'il s'agit d'une édition "*Texte original*" (en français sur la couverture, pour les non-francophones : Urtext...), dans laquelle la mise en page révèle la structure même du morceau. Complétée par une analyse succincte mais éclairante, cette édition, qui est en même temps un régal pour l'œil, constitue un document de travail inestimable.

— **Quarante Variations** pour piano, **Jehan Alain**, Ed. **Leduc.**
Il s'agit d'une œuvre inédite de Jehan Alain publiée par Marie-Claire Alain. Œuvre petite par la taille (malgré le nombre de variations : le thème comporte très exactement 4 mesures et dure 12 secondes) mais non par l'intérêt, et pleine de fantaisie. Marie-Claire Alain note dans sa présentation : "Un dernier conseil aux interprètes : l'auteur a voulu, en même temps qu'un exercice de composition, nous léguer sa faculté de s'amuser, son légendaire sens de l'humour. N'ayons pas peur de rire avec lui !"

FLUTE TRAVERSIERE

— **Rondo Capricioso**, pour flûte et piano, **Henri Loche. Gérard Billaudot** éditeur.
Une œuvre vive et enjouée pour le degré Elémentaire.

— **Pièces Classiques** pour flûte et piano volume 3. Réalisation : **Pierre Paubon. Ed. Billaudot.**
Une douzaine de pièces allant de **J.P. Rameau** à **Debussy**, transcriptions d'œuvres célèbres destinées à former le goût des jeunes flûtistes.
Le choix est tout à fait judicieux et les arrangements respectent le plus souvent à la lettre le texte original. La seule réserve que je ferai à ce sujet concerne l'Extrait de la sonate op. 49 N° 2 pour piano, dont l'accompagnement a été un peu chargé à mon avis. Mais comme le texte original s'y trouve tout entier, il suffira, si on le désire, de ne pas jouer certaines notes de l'accompagnement. Mais cette petite réserve n'est faite que pour mieux faire ressortir la fidélité d'ensemble et l'intérêt musical évident de ce volume.

— **Morceau de lecture pour la flûte** op. 218. **Charles Koechlin. Ed. Billaudot.**
Une courte pièce de niveau Elémentaire, qui permettra de faire découvrir aux flûtistes ce compositeur trop méconnu.

— **Dix Petites Pièces** pour flûte et piano en deux cahiers. **Louis Moyse.** Ed. **Alphonse Leduc.**
Fils de Marcel Moyse, Louis Moyse nous propose une série de courtes pièces techniquement très abordables écrites par un flûtiste pour des flûtistes. Une musique, fort variée et plaisante, moderne avec sagesse, qui met bien en valeur l'instrument. A découvrir par nos élèves.

FLUTE TRAVERSIERE ET GUITARE

— La littérature pour flûte et guitare commence à se répandre. Saluons ici les deux œuvres que nous présentent les éditions **A. Leduc : Carnaval de Venise**, arrangement pour flûte et guitare par **André Gilles Duchemin.**
Un "cheval de bataille" des flûtistes, qui n'offrira, pour le guitariste aucune difficulté si ce n'est celle de bien suivre son collègue perdu dans ses arabesques.

— **Sonatine d'avril, Jacques Casterède.**
Voici une œuvre originale pour les deux instruments. Assez difficile tant pour la guitare que pour la flûte, elle reste très classique dans sa facture et constitue une œuvre fort séduisante. La partition est composée de deux exemplaires de l'ensemble, ce qui permet à chacun des instrumentistes d'avoir l'ensemble de l'œuvre sous les yeux. On ne peut qu'applaudir à ce type de présentation.

ŒUVRES DE GIACINTO SCELSI

— Les éditions **Salabert** continuent leur effort de publication d'œuvres contemporaines. Parmi celles-ci, je retiendrai aujourd'hui la continuation de l'édition des œuvres de **Giacinto Scelsi**. Voici donc : **Aitsi**, pour piano amplifié, **Woma**, quatre chants pour voix de basse, **Ballata**, pour violoncelle et piano, et la **Suite N° 5** pour piano.

Daniel BLACKSTONE

nOtre discOthèque

Michael PRAETORIUS, *Terpsichore;* **Ricercare Ensemble für alte Musik, Zürich. EMI, Reflexe, DCM 7 63144 2, ADD, 51'12.**

L'excellente série "Reflexe – Stationen europäischer Musik" nous avait fait découvrir en disques noirs, à côté d'œuvres connues, quantité d'œuvres et de chefs-d'œuvre trop rarement enregistrés. Le report en CD commencé depuis près de deux ans nous comble de joie, surtout quand il s'agit des merveilleux et géniaux membres du Studio der frühen Musik (si son chef Thomas Binkley a changé de métier, Andrea von Ramm, à la voix de mezzo si prenante, ne demande qu'à continuer; avis aux directeurs artistiques !).

Le présent enregistrement est une sélection des 312 danses du recueil publié par Praetorius (c. 1571-1621) en 1612 dans son recueil *Terpsichore.* Il s'agit d'une compilation d'airs de maîtres de danse parisiens réalisée sur le "gracieux ordre" du duc de Brunswick-Wolfenbüttel. Cet énorme ensemble – le plus important de l'époque et le seul qui nous reste de Praetorius – est donc plus un recueil d'arrangements que de compositions originales. Praetorius écrivit à 4 voix et se fit aider par Pierre Francisque Caroubel (?-1611) qui écrivit à 5 voix.

Les interprètes ont suivi pas à pas l'auteur du *Syntagma musicum* pour nous offrir un choix caractéristique d'airs et de timbres.

Etienne MOULINIÉ, *Cantique de Moÿse*, **etc. ; Les Arts florissants, William Christie. Harmonia Mundi 1901055, ADD, 48'27.**

N'appréciant pas du tout, mais alors pas du tout, les conceptions musicales de William Christie, je n'en suis que plus à l'aise pour recommander cette version d'œuvres peu connues et néanmoins splendides. Car le Languedocien Etienne Moulinié (c. 1600 – après 1669), "monté" à Paris avec son frère aîné Antoine, célèbre chanteur, est un maître du contrepoint. On peut s'en rendre compte dans le *Cantique de Moÿse*, écrit sur une paraphrase en français de l'*Exode* par Antoine Godeau (1633). Les 18 strophes de six alexandrins sont écrites sur des musiques différentes et sont une illustration de l'étonnante maîtrise de Moulinié. Un report en CD qui s'imposait.

Louis-Claude DAQUIN, *Noëls pour l'orgue;* **Mary Prat-Molinier. Auvidis "Tempo" B 3015, DDD, 74'04.**

L'organiste virtuose Louis-Claude Daquin (1694-1772) n'a pas écrit que le *Coucou* ! Elève de Marchand pour l'orgue et de Bernier pour la composition, Daquin occupa des tribunes aussi enviées que celles de Saint-Paul (où il passa devant Rameau), de la Chapelle royale ou de Notre-Dame. Ses compositions font très bonne figure à côté de celles de Couperin ou de Rameau.

A l'orgue de la cathédrale d'Albi, Mary Prat-Molinier nous transmet fort bien ce genre français qu'était le Noël pour orgue, nous offrant l'intégralité des 12 pièces du recueil où le profane et le sacré se mêlent pour notre plaisir.

Wolfgang A. MOZART, *Symphonies n° 38 et 39*; **Symphonie-Orchester des bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelik. CBS "Masterworks" MDK 46648, DDD, 56'28.**

Ce troisième volume des six dernières symphonies de Mozart contient les K 504 ("Prague") et 543 qui sont parmi les plus belles pages orchestrales du compositeur. Je voudrais simplement souligner ici combien nous ne pouvons que déplorer que, frappé par la maladie, Rafael Kubelik ne dirige plus. Car c'est un excellent chef, aussi à l'aise dans Mozart que dans Mendelssohn ou Wagner (son *Lohengrin* [DG] est pour moi la référence de cette œuvre ; à quand le report en CD ?).

Wolfgang A. MOZART, *Quintettes à cordes K 515 et 516*; **Budapest Quartet, Walter Trampler. CBS "Masterwords" MPK 45692, ADD, 63'54.**

Cette version date de 1956/1957 et reste inoubliable. Le Quatuor de Budapest de la grande époque, associé à l'excellent altiste Walter Trampler, nous avait donné une intégrale lumineuse de ces six chefs-d'œuvre en trois disques noirs que je conserve précieusement... en attendant le complet report en CD.

Ludwig van BEETHOVEN, *3 sonates pour piano* ; **Gerhard Oppitz. DG 427 767-2, DDD, 60'42.**

Encore une version des sonates op. 13 ("Pathétique"), op. 27 n° 2 ("Clair de lune") et op. 57 ("Appassionata") mais, à nouvelles techniques, nouvelles versions. Gerhard Oppitz nous séduit par sa vision classique et intériorisée, une articulation nette et des nuances de bon goût. Un disque sans surprise qui s'écoute avec grand plaisir.

Mélodies françaises ; deux CD séparés, REM, DDD.

Après vous être précipités chez votre disquaire habituel, vous pourrez répandre cette incroyable bonne nouvelle : il existe en France d'excellents chanteurs et accompagnateurs, un directeur artistique intelligent et une firme lyonnaise (quel toupet !) qui ose nous offrir des merveilles. Il s'agit de REM dirigé de mains de maître par Jacques Guillaubez, du baryton François Le Roux, de la soprano Colette Alliot-Lugaz et du pianiste Jeff Cohen.

En 67'59, Le Roux et Cohen nous ravissent avec l'intégralité des 29 **Mélodies de Reynaldo Hahn** (n° 311069). On découvre non pas que ces mélodies sont superbes – on le savait déjà – mais qu'un chanteur français sait chanter en français, articuler pour être compréhensible et respecter la partition... cela tient du miracle.

Ces deux interprètes persistent, alliés à Colette Alliot-Lugaz, dans des **Mélodies françaises en duo** (n° 311086, 66'00) où l'on apprécie l'art de Fauré, Massenet, Lalo ou Chausson. Et en

plus, la prise de son est bonne et le piano ne zingue pas ; incroyable ! Je sais par indiscrétions que d'autres bonnes surprises sont en préparation ; vite, je m'impatiente !

Œuvres pour flûte et piano ; Ole Birgen Pederson, flûte, Erik Karlberg, piano. Clio CLM 010, DDD, 47'07.

Quatre compositeurs figurent au programme de ce disque de musique de chambre. D'abord Francis Poulenc, dont la *Sonate* est très connue. Puis Georges Enesco, avec un *Cantabile et Presto* (sans numéro d'opus), morceau de concours pour le Conservatoire de Paris. Cette œuvre lyrique puis virtuose ne fait que confirmer qu'Enesco est un excellent compositeur. Puisqu'il revient à la mode, j'attends un enregistrement de son opéra *Œdipe*.

Composée en 1943, la *Sonate pour flûte et piano* op. 94 de Prokofiev est plus connue dans la version de 1944, due au compositeur, pour violon et piano. Je n'en possédais que la version par Rampal et Veyron-Lacroix (Erato LDE 3055).

Quant à la courte *Ballade* de Frank Martin, elle ouvrira les oreilles à beaucoup sur l'œuvre d'un compositeur encore trop peu connu en France.

Un programme réjouissant et des interprètes qui ont manifestement pris plaisir à jouer ces belles œuvres. Encore une réussite d'une petite maison.

Ottorino RESPIGHI, *Belfagor*; **Lajos Miller, Sylvia Sass... ; Chœur de la radio et télévision hongroises, Orchestre d'Etat hongrois, Lamberto Gardelli. Hungaroton coffret de 2 CD HCD 12850-51, DDD, 135'02.**

Les œuvres de Respighi (1876-1936) sont souvent jouées en Hongrie, ce qui incite les Hongrois à les enregistrer. Hungaroton a connu une belle réussite avec *La Fiamma*, mais cet opéra est le plus réussi des 14 partitions lyriques du compositeur. Je n'avais jamais entendu *Belfagor*, créé à Milan en 1923 ; j'avoue être déçu après audition : le livret de Claudio Guastalla est bien tarabiscoté et la musique est peu inspirée. Reste à apprécier l'étonnante palette orchestrale de Respighi ; de la belle ouvrage.

Heitor VILLA-LOBOS, *Quatuors à cordes n° 15, 16 et 17* **; Quatuor Bessler-Reis. Chant du Monde LCD 278 948, DDD, 52'04.**

Disparu il y a trente ans, Heitor Villa-Lobos sort enfin d'une douce léthargie. Compositeur fécond dans tous les genres, il nous laisse de nombreuses partitions de musique de chambre, dont 17 quatuors à cordes achevés. A ma connaissance, ce disque est le deuxième consacré à ces quatuors et doit être l'achèvement d'une intégrale que je me réjouirais de voir disponible en France car l'interprétation est précise et chatoyante, langoureuse et énergique ; la prise de son est également réussie.

Nous avons aussi reçu :

Henry PURCELL, *Odes à sainte Cécile et pour l'anniversaire de la reine Mary ;* Deller Consort ; HM, ADD, 39'33.

Johann Sebastian BACH, *Sonates pour viole de gambe et clavecin* ; Jordi Savall, Ton Koopman ; EMI "Reflexe" CDM 7 63192 2, ADD, 43'52.

Wolfgang A. MOZART, *Divertissement en trio K 563* ; I. Stern, P. Zukerman, L. Rose ; CBS "Masterworks Portrait" MPK 45 691, ADD, 43'57.

Philippe ZWANG

MUSIQUE ET CONCERTS A ETAMPES

Inscription des élèves à l'Ecole municipale de Musique d'Etampes ; dans le hall, on entend l'enregistrement d'une symphonie de Mozart. Car ici, on fait de la musique et on en écoute. Jugez plutôt.

Tous les samedis à 15 heures, par tous les temps, il y a une audition commentée ; tous les samedis... Etant donné qu'il y a aussi des concerts dans la ville, et que certaines des œuvres jouées dans ces concerts sont présentées le samedi, on peut penser qu'il y aura un "entraînement" à aller au concert, puisque les élèves connaîtront déjà un peu telle ou telle œuvre du programme. De plus, il n'est pas interdit aux professeurs de parler de ces œuvres pendant leurs cours et d'en faire lire et chanter certains thèmes ; ce qui permettra aux élèves de mieux suivre, de mieux profiter du concert.

Prenons, par exemple, le mois d'octobre (cette année, l'accent est mis, notamment, sur les œuvres de Mozart) :
Samedi 7 : Concerto pour clarinette et orchestre (audition commentée).
Mercredi 11 : 21e Concerto pour piano et orchestre (joué à deux pianos, à 15 h et à 19 h).
Samedi 14 : La nuit transfigurée de Schönberg (audition commentée).
Dimanche 15 : Concert à 17 h. Concerto en mi pour violon, de Bach ; Une petite musique de nuit ; Adagio pour cordes, de Barber ; Nuit transfigurée.
Vendredi 20 : Quatuor à cordes de Mozart et œuvres chorales de Haydn et de Mozart.
Samedi 21 : L'Œuvre pour guitare d'A. Tansman.

Ces auditions et concerts sont gratuits, à part le 20 octobre : 50 F et 30 F pour les élèves de l'Ecole et les membres des Chorales d'Etampes.

Notons qu'à l'occasion d'un autre concert, il est prévu que les élèves déchiffreront deux des mélodies du programme, programme donné par des professeurs de l'Ecole et présenté par le compositeur le samedi précédent.

La musique chorale n'est pas oubliée : en juin, la Chorale d'Etampes reçoit la Chorale de Saint-Cloud, puis donne un concert (Haendel, Buxtehude, Vivaldi et Schubert) ; l'Ensemble vocal "Déchant" présente des œuvres de Byrd et de Monterverdi, sous la direction de Jean Belliard, Directeur de cette Ecole de musique, qui dirigera aussi en juillet un stage de chant choral sur Tomas Luis de Victoria.

Ce rapide aperçu montre qu'il y a là une action culturelle riche, volontariste et bien menée ; développement équilibré de la musique chantée et de la musique instrumentale.

On ne peut que féliciter le Directeur de l'Ecole Municipale, ceux qui l'aident, et ceux qui lui donnent les moyens de réaliser ses projets.

Jean-Marc Déhan

Informations diverses

- **Concours Choral International de Spitall (Autriche)**

Parmi les formations venues de Suède, Hongrie, Italie, Philippines, USA et URSS, l'Ensemble vocal "Audite Nova" dirigé par Jean Sourisse a remporté en juillet dernier le deuxième Prix. Toutes nos félicitations à l'ancien de La Fontaine, professeur d'éducation musicale.

- **"Point d'Orgue" au pied de la Salle Pleyel**

La salle de concert offre un endroit privilégié pour réunir associations, conservatoires, écoles et professionnels pour des réunions d'écoute, ou d'écoute comparative. Les mamans peuvent venir avec leurs enfants écouter de la musique enregistrée. Le matériel est de grande qualité. "Point d'Orgue", dirigé par Dominique Jeanson, invite les maîtresses, les professeurs à prendre rendez-vous et à organiser de petits concerts.

Renseignements : 252, Fg St Honoré, 75008 Paris. Tél. 45 63 45 54.
(Ouvert tous les jours de 10 h à 19 h sauf le dimanche, entrée libre. La salle de concert peut accueillir jusqu'à 50 personnes).

- **I.N.A. Institut National de l'Audiovisuel**

Dans le cadre de sa mission de valorisation du patrimoine audiovisuel, l'Institut co-édite avec Radio-France sous forme de compact-disc : Opérettes Viennoises (Orchestres symphonique et lyrique de l'Ortf dirigés par A. Sibert). Une soirée à Vienne – ouverture, Franz von Suppé (enregistrement 1970). Extraits du Baron Tzigane, J. Strauss (1969). Extraits du Pays du Sourire, F. Lehar (1971). Extraits de la Veuve Joyeuse, F. Lehar (1970).

Siège social : 4, avenue de l'Europe, 94366 Bry-sur-Marne Cedex.

- **Les Amis de Mozart**

Association filiale du Mozarteum de Salzbourg, mais aussi responsable du Comité National pour les Commémorations musicales.

Promouvoir, encourager, organiser toutes manifestations ayant pour objet le souvenir de Mozart et d'une façon plus générale celui des grands Maîtres classiques de la musique, français ou étrangers : réunions, colloques, concerts, voyages à thèmes musicaux, etc... tel est le but de l'Association.
1991 marquera le bicentenaire de la mort de Mozart. Un groupe de travail dirigé par Jacques Chailley travaille dans cette perspective. Le programme des festivités sera connu début 1990.

Renseignements et adhésions : 5, place Boulnois, 75017 Paris. Tél. 42 67 36 47.

- **Prix Darius Milhaud 1990**

Violon – violoncelle – piano. Présidé par Madame Darius Milhaud, il s'adresse aux élèves des Conservatoires et Ecoles de Musique Agréés, aux jeunes musiciens en situation pré-professionnelle (âge 16 à 27 ans). (Date limite des candidatures 22-XII-1989).

Renseignements : Association pour le développement culturel régional, 75 rue de Paradis, 13006 Marseille.

- **L'Association Nouvelle Artistique et Musicale de la Schola Cantorum (ANAMS)**

souhaite que ses adhérents collaborent au développement artistique de la Schola. Ils sont régulièrement informés et conviés tout au long de l'année aux concerts, conférences, rencontres avec des interprètes, des professeurs, des compositeurs.

Renseignements : Schola Cantorum, 269 rue Saint-Jacques, 75005 Paris. Tél. 43 54 56 74.

- **A R I A M (Ile de France).** Centre d'Art Polyphonique de Paris.

Lieu de rencontres, ouvert à tous du débutant au professionnel. Nombreux ateliers : formation vocale, chant et liturgie, jazz vocal, analyse et préparation de partitions, direction de chœurs, etc...

Renseignements : 9, rue La Bruyère, 75009 Paris.

- **Premier Festival des Festivals ou Salon des Festivals**

Il aura lieu du 30 mars au 4 avril à la Grande Halle de la Villette. Son but : faire connaître aux visiteurs les différentes manifestations organisées chaque année en France et à l'étranger. Nombreux seront les participants qui présenteront durant l'exposition quelques instants de leur programme. Musique, théâtre, ballet mais aussi cinéma, poésie, etc... Plusieurs rencontres entre organisateurs permettront des échanges.

Municipalités et responsables de Festivals peuvent contacter D. Hauptmann. Tél. 49 09 60 00.

- **I.S.M.E.**

La section française de l'I.S.M.E. a organisé les 3 et 4 décembre derniers deux journées d'informations qui se sont déroulées au Centre International de Paris-La Défense. Le programme de ces deux journées consacrées à la musicothérapie et à l'éducation musicale peut être obtenu sur simple demande formulée auprès de **Madame B. Leduc**, présidente de l'ISME, 33, rue du Docteur Morère, 91120 Palaiseau.

- **Centre de musique médiévale**

Nombreux cours pour instrumentistes débutants et chanteurs : chant grégorien, polyphonies, luth, etc...

Renseignements : 42 23 83 98.

- **Lutherie**

Il est créé sur le plan national un certificat d'aptitude professionnelle lutherie. Le référentiel caractéristique des compétences professionnelles et le programme de ce certificat ont paru au B.O. n° 38 du 26 octobre 1989.

- **Agrégation interne**

Le Centre national d'enseignement à distance (CNED), centre de Vanves, assure la préparation de l'ensemble des agrégations internes ouvertes pour la session 1990, à l'exception de celle de philosophie (B.O. n° 38).

- **Jack Lang et sa conférence de presse du 6 novembre**

Le ministre de la Culture se penche toujours régulièrement sur le dossier Education Nationale. Il prévoit pour 1990 un apport des écoles de musique dans les crèches et les écoles maternelles, avec un crédit de 3,3 M.F., des ateliers de pratique artistique dans le primaire, le secondaire, les écoles normales (crédit de 4 M.F.), et l'augmentation de la série F. 11 dans les lycées.

Commander ?

l'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris

Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. N° 990469 C PARIS

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse complète ______________

______________ Code postal ______________ Ville ______________

Pays ______________

Je soussigné, souscris un abonnement

			DOM-TOM Étranger**
SIMPLE	☐ 10 numéros Éducation Musicale	260 F	310 F
COUPLÉ	☐ avec 5 iconographies	285 F	350 F
Suppl. baccalauréat	☐ année 1990 (l'exemplaire)	70 F*	85 F
Cassette baccalauréat	☐ année 1990	82 F	90 F
Disque baccalauréat	☐ année 1990	85 F	95 F
Annuaire pour la Musique	☐ année 1990 (l'exemplaire)	40 F	45 F
Abonnement de soutien ☐ **Avion	☐ comprenant l'iconographie, (le fascicule baccalauréat et l'annuaire)	450 F	600 F

Je verse la somme de ______ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

☐ Par mandat en francs français

Date ______ Signature

* Dont 10 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.

** PAR AVION : ajouter 100 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.